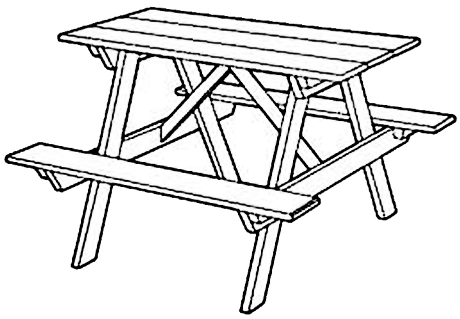
SEBASTIEN BISET

SITUATIONS ET AUTRES

SELECTION DATEE



MNÓAD





SEBASTIEN BISET - PACKAGE PRINTEMPS 2009 - DOUBLE ALBUM, DVD, LIVRET - HANDMADE

Ce modeste livret se propose de réunir une série de textes rédigés en 2008 et 2009, convergents à bien des niveaux, se faisant écho, se répétant à l'occasion. Une telle mise en regard devra les rendre plus significatifs. Aussi, la plate-forme MNÓAD présente cette sélection d'écrits consacrés à l'automédialité, aux esthétiques de la situation, au bricolage, à l'amateurisme, à la musique et à la noise, ainsi qu'à la dimension politique ou pragmatique d'une certaine création contemporaine.

MNÓAD

mars-avril 2009

UN GESTE D'INSUBORDINATION

Printemps 2008. Ce texte fut originellement destiné au troisième numéro de la revue d'artistes *Verrue*. Le projet ayant avorté, l'article devait compter parmi les publications du catalogue des Éditions de l'Heure. Finalement, c'est ici qu'il finit par s'inscrire.

Noise[1] ou bugcore font sens quand ils signalent, au-delà du métalangage de l'expressivité, l'anomalie, la saturation, les limites du potentiel de l'objet usé ou détourné. Le moment où l'usage de la machine dérape, où l'on excède et dépasse ses fonctionnalités originelles. Le jusqu-au-boutisme noise n'est pas tant affaire de forme que de geste. Dans le performantiel noise tout se joue en lui, dans ce geste que l'on pose et ce qui en résulte sur le plan du sonore ne peut en être isolé.

Sur le plan de l'expression artistique, extra-musicale me concernant, trouver de nouvelles finalités nécessite de passer par l'excès, par l'impasse, avant de générer un possible qui fait sens. Ainsi, pour le praticien noise, saturer, faire crier, pousser dans ses retranchement le langage incompris de la machine, c'est avoir partiellement le contrôle de ce qui échappe. Le larsen, déjà, entre incident et accident, n'est plus tant considéré comme nuisible depuis qu'il est utilisé pour élargir la palette des sons dans l'acte de composition. Certains en chercheront la maitrise, d'autres lutteront avec lui dans un rapport sadique de plaisir destructeur (on trouve dans la scène expérimentale japonaise la plus belle illustration de cet antagonisme : violence extrême et réductionnisme ultime). Dans les deux cas l'incident est subordonné à la volonté du performer.

Fracas, bruit, énergie, excès, décharge. La dépense inhérente à certaines pratiques noisy ne fait pas tant l'éloge de la machine (un siècle après cet intérêt futuriste russoloiste[2]) que de sa limite. Loin de tout assujettissement, le noiser jouit d'une liberté qui n'est pas celle des adeptes du rock ou du punk dont la revendication et la contestation constitu(ai)ent les éléments fédérateurs d'une soif quasi pubère de distinction. Ni revendication ni contestation ni message dans le geste et le performantiel noise. Ce geste par ailleurs échappe à tout détournement de nature économique et à toute fin de profit parce qu'il est moins une attitude à vendre (sous prétexte de véhiculer un message ou un esprit fédérateur) qu'une pratique spécifique de l'expression poussée à sa limite. Il peut être rassurant de penser qu'une aporie du geste est plus rare qu'une aporie de l'attitude (c'est l'esprit ou l'attitude « rock » qui fait l'objet d'un marché, plus que la déflagration, le solo ou le larsen de guitare électrique qui leur sont pourtant associés). Il faut cependant admettre que la banalisation du phénomène ou du « geste » noise risque d'en affaiblir la pertinence et l'authenticité. À moins que ce geste n'ait de sens que lorsqu'il est vulgairement et communément réapproprié, pratiqué. Le seul danger est alors que le commun nous prive du singulier.

Si le geste défini ici renvoie à l' « acte » et à la volonté de celui qui l'exécute, on constate aussi une « gestuelle » constitutive et propre à certaines pratiques de la noise music, tandis que d'autres démarches se caractérisent par une absence totale de mouvement et d'expression du corps au cours de la performance. Entre geste et non-geste semble se jouer ce rapport particulier du performer à la machine, au médium producteur de son. Si la gestuelle induit un rapport vitaliste – toutefois relatif – à la musique, un corps immobile peut facilement sous-tendre une attitude ou une relation à l'acte beaucoup plus rigide, froide et sans vie. S'opposent ici deux aspects de la noise music, l'un se caractérisant par des moments de dépense (forme vitaliste de la performance) l'autre par une froideur et une retenue du musicien au cours de la performance (forme quelque part « mécaniste » du

[1] Sur le concept noise en tant que fait et pratique musicale, voir, notamment, Paul Hegarty, *Noise/Music : A History*, New York and London, Continuum, 2007 ; Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999 et *Quand le sonore cherche noise. Pour une philosophie du bruit*, Paris, Michel de Maule, 2008 ; dossier « Noise music », dans *Multitudes*, n°28, printemps 2007. Voir également Sébastien Biset, « Parler musique au générique : une tentative fugitive », ici-même.

[2] La genèse conceptuelle du bruitisme initiée par le futuriste Luigi Russolo allie une nécessité de renouveler le concept même de musique (introduction de sons de machines, expression de la modernité) et une préoccupation formelle (typologie de bruits produits mécaniquement) en faisant la part belle à la machine, dans un éloge typiquement futuriste (valorisation du progrès, de la vitesse, etc.). À l'heure actuelle cet intérêt pour la machine n'est plus l'objet premier de la pratique noise, mais reste un objet de recherche pour la musique expérimentale savante et académique, à la frontière de la musique et de l'expérience scientifique pour ingénieurs initiés (Ircam, etc.). Dada et la néo-avant-garde se sont quant à eux davantage préoccupé d'inventer une musique qui soit l'expression de la réalité la plus immédiate, fondée sur l'expérience du réel, il s'agissait donc moins de verser dans un formalisme moderniste que de mettre en œuvre une esthétisation du quotidien par le biais de l'expérience musicale, ouverte et indéterminée. C'est cette perspective expérimentale que je retiens ici.

geste noise). Pour faire simple il y a le dionysiaque et l'apollinien, le chaud et le froid, le lyrique et le géométrique, le gestuel et le constructiviste.

L'idée de mécanisme a longtemps été opposée à la notion de vitalisme. Le vitalisme est une conception philosophique définissant la vie comme matière dans laquelle se trouve un principe ou force vitale. Selon cette conception, c'est cette force vitale qui insufflerait la vie à la matière. D'après cette doctrine il existe en chaque individu un « principe vital », distinct à la fois de l'âme pensante et des propriétés physico-chimiques du corps, gouvernant les phénomènes de la vie. Le mécanisme est le double inversé du vitalisme : selon les doctrines mécanistes, la vie n'a aucune spécificité, le monde organique étant entièrement réductible aux lois de la matière. Pour exemple, il n'existait, selon Descartes, aucune distinction entre les êtres vivants et les êtres non-vivants : tous peuvent être assimilés à des machines, plus ou moins complexes, et les seules lois physico-chimiques suffisent à expliquer leur fonctionnement : « ces fonctions [les fonctions organiques] suivent toutes naturellement, en cette machine, la seule disposition de ses organes, ni plus ni moins que font les mouvements d'une horloge, ou autre automate, de celle de ses contrepoids et de ses roues » (*Traité de l'homme*). Cependant, s'il est rationnel de chercher l'explication des fonctions d'un organe dans la construction de modèles mécaniques, il se révèle impossible d'expliquer par les seules lois de la mécanique galiléenne ou cartésienne la formation générative d'organes ou d'appareils dont la coordination fonctionnelle est précisément ce qu'on entend par la vie du vivant. Comme l'écrit Canguilhem : « [...] le mécanisme peut tout expliquer si l'on se donne des machines, mais [il] ne peut pas rendre compte de la construction des machines » (« Machine et organisme », *La connaissance de la vie*).

La deuxième partie de la *Critique de la faculté de juger* d'Emmanuel Kant présente l'opposition entre mécanisme et vitalisme comme une antinomie (« Dialectique de la critique de la faculté de juger téléologique »). La solution « organiciste » que propose Kant au conflit entre ces deux doctrines est la suivante : penser l'animal comme organisé en vue d'une fin, car on ne peut pas le comprendre autrement ; et connaître l'animal en tant que produit du mécanisme, car la finalité n'est pas un concept issu de

l'expérience. Si d'une part on reconnaît qu'une connaissance scientifique du monde doit passer par une explication causale des phénomènes (l'argument des mécanistes), et que, d'autre part, les phénomènes biologiques sont réfractaires à ce type d'explication, et semblent au contraire nécessiter le recours à la notion de finalité (l'argument des vitalistes), Kant opère une distinction entre le point de vue méthodologique et celui de la réalité objective (point de vue ontologique). Il montre que l'adoption d'un point de vue téléologique, comme usage non pas constitutif mais régulateur de la raison, permet d'expliquer certains phénomènes (et en premier lieu les phénomènes vitaux) qui résistent à l'approche analytique. Comme l'écrit le philosophe : « Le concept des liaisons et des formes de la nature d'après des fins est à tout le moins un principe de plus, pour soumettre les phénomènes de la nature à des règles, là où les lois de la causalité d'après le simple mécanisme de la nature ne suffisent plus ».

Pour en revenir au rapport que notre contemporain entretient avec la machine, sans doute importe-t-il de préciser que de plus en plus, en ce début du XXIème siècle, celle-ci devient « mécatronique », avec une augmentation de puissance et d'intelligence, du fait de la combinaison de quatre disciplines majeures de l'ingénierie : la mécanique, l'électrotechnique, l'électronique et l'informatique. Plus que jamais cette dimension mécatronique pose la question du rapport entretenu par l'homme avec la machine. Généralisée, elle est devenue le prolongement du corps dans les gestes les plus triviaux du quotidien (tourner la clef de contact d'un véhicule motorisé, sentir s'éteindre au creux de l'oreille un murmure émis à des dizaines, centaines ou milliers de kilomètres) et le sentiment du besoin, de la liaison voire de la dépendance apparaît. Nombreux sont ceux qui ne peuvent se passer de leur organiseur électronique, de leur téléphone multifonctionnel lecteur mp3 appareil photo, de leur ordinateur portable, ou, bien sur, de leur voiture. Actuellement, chaque fois que l'on parle de progrès en médecine, il s'agit toujours de progrès technologiques (on réalise des prothèses de plus en plus perfectionnées pour nous « réparer » par pièces détachées – vision mécaniste du corps –, etc.). Il suffit de se pencher sur les travaux du Dr Kurzweil pour s'inquiéter des visions, aspirations ou fantasmes futuristes de certains scientifiques de renommée internationale. D'après lui, notre espèce va se libérer des bases de sa

génétique et réaliser des prouesses inimaginables en termes d'intelligence, de progrès matériel et de longévité. Les puces 3D miniaturisées ultra-performantes constituées de molécules biologiques amèneront l'homme et la machine à « fusionner », grâce à des dispositifs implantés dans le corps pour améliorer la santé et l'intelligence. Dans cette union de l'homme et de la machine, le savoir et les compétences implantés dans nos cerveaux se combineront aux vastes aptitudes, à la rapidité et aux capacités de partage de nos créations technologiques. Cette fusion est selon lui à la base de la Singularité, nécessaire à la survie de nos civilisations, bref, la nouvelle ère de l'humanité (bien que notre quotidien nous rappelle de jour en jour la nécessité de repenser cette notion d'humanité au travers de challenges et d'enjeux tout autres, autrement plus réalistes et urgents, environnementaux par exemple).

Bref, dans ce contexte de dépendance de l'homme à l'outil technologique, même dans ses versions les plus fictionnelles et utopiques/dystopiques, considérer la pratique noise comme un éloge du potentiel machinique, de son bruit et de sa puissance constitue un véritable leurre. Je ne peux penser le geste noise comme finalisant la nature de la machine. Bien sur, certains l'envisagent comme tel – académiciens et constructivistes. Le geste, sans doute par nature vitaliste (« le mécanisme peut tout expliquer si l'on se donne des machines, mais [il] ne peut pas rendre compte de la construction des machines »), entend exercer une pression sur la machine, il en cherche la limite, flirte sadiquement avec ses seuils et invente de nouvelles possibilités ; il la subordonne à sa volonté. Le geste a le dessus. Aussi, peut-on totalement donner raison à Yves Citon qui, dans un article toutefois excellent, laisser entendre que la sensibilité noise concilie « cette audace querelleuse (militante, décoiffante, potentiellement guerrière) avec des pratiques productrices (plus ou moins brutales, plus ou moins raffinées) qui ont en commun de laisser advenir un déploiement sonore échappant constitutivement à "l'imposition de force" et à "la volonté anthropocentrique" sous-jacentes aux gestes musicaux traditionnels » (Yves Citon, « Le percept noise comme registre du sensible », dans *Multitudes* n° 28, mars 2007) ? Peut-on appréhender la noise music sans penser le geste ? S'agit-il seulement de « laisser-être la saturation, se rendre attentif à ses mouvements propres, sans se crisper dans la peur ni s'endormir dans le

confort de son ronronnement » ? Probablement pas. L'appréhension formaliste est totalement insuffisante. En amont il y a le geste, c'est lui qui est constituant ; il est insubordonné et il prime sur la forme. Contrairement au musicien qui réitère les mêmes gestes au cours d'une interprétation (les doigts d'un pianiste ou d'un guitariste, en dehors des phases d'improvisation, témoignent d'une attitude figée, ils « exécutent » presque mécaniquement une composition préétablie), l'accident, le subit et l'improvisé, inhérents à l'acte noise, sont les preuves d'une liberté absolue – ultime, peut-être. C'est en cela, notamment, que j'aime l'insubordination noise. Elle se distingue de la domestication des sensations, émotions et intuitions propre à la majorité des formes musicales. Et qu'on ne dise pas que c'est beaucoup de bruit pour rien. La noise (si non-mécaniste, si formulation de l'affect) est sans doute le geste musical populaire le plus simple qui soit, c'est le cri le plus modeste, le plus spontané, celui de la naissance comme du tourment, de l'extatisme, de la ferveur et de la perte, un éclat limite (« en tant que source d'énergie, l'être est une colère a priori », Gaston Bachelard). En lui rien ne se dit, ni ne se dira jamais. Enfin un geste sans message, un geste qui ne véhicule aucune parole, qui ne signifie rien d'autre que lui-même.

NOUVEAUX RÉGIMES ESTHÉTIQUES, PRATIQUES CULTURELLES ÉMERGENTES ET AUTOMÉDIALITÉ

Automne 2008. Ce texte fut originellement publié dans la *Revue d'études culturelles de l'Université de Bourgogne*, dossier *Automédialité*, n°4, 2009.

Le terme d'automédialité, apparu à l'occasion d'un colloque à l'Université de Bonn en 2006, désigne la construction du sujet à la fois dans l'écrit, l'image et les nouveaux médias. Partant du constat que les recherches actuelles sur l'autobiographie considèrent les médias comme un simple outil d'analyse d'un sujet préexistant, les recherches sur l'automédialité tentent de remédier à cette perspective qui a négligé les médias eux-mêmes. En effet, loin d'être arbitraire, le choix du média est déterminé par l'expression de soi, de même que toute forme de subjectivité est elle-même déterminée par la matérialité du média. Les chercheurs sur l'automédialité partent du postulat que la technicisation croissante des médias, loin d'être, comme on le prétend souvent, un appauvrissement de l'intériorité subjective, a au contraire permis d'élargir le champ des représentations du sujet. Ce nouveau concept permet de ne plus considérer l'autobiographie seulement comme genre littéraire, mais comme une pratique culturelle et médiale.

Qu'il alarme ou réjouisse, nous sommes tous au fait de ce constat selon lequel la diversification récente des médias, la démocratisation des outils de (re)production, l'engouement pour le *social networking* et l'accélération des échanges à l'heure de l'hyperconnectivité généralisée a contribué à développer, chez certains utilisateurs de ces nouveaux outils et médias, un phénomène d'hyperexposition de soi. *Facebook*, *Myspace*, *You Tube*, blogs en tous genres, télé-réalité, jusqu'aux pratiques artistiques de l'extimité, autant de tribunes où l'individu se met en scène et dévoile certains aspects de son intimité. Où et comment se positionner face à ce règne de l'exposition (*exhibition*), de la *mise en vue*, tant on sait que les images et la réalité s'accordent rarement de manière systématique ? Où et comment se situer, entre construction de soi et obscénité du moi, hyperindividualisme et hyper-relation, utopie et dystopie ? Comment définir et orienter au mieux, dans ses enjeux culturels et esthétiques, cette pratique culturelle et médiale qu'est, ainsi qu'on la nomme depuis peu, l'*automédialité*, à l'heure où une certaine pensée ou théorie de l'art avance l'existence d'un « paradigme esthétique de la subjectivation » ? Force est de constater que ce concept s'impose aujourd'hui comme un objet théorique de première importance qui révèle, au travers de ses manifestations concrètes, de nouveaux comportements, aptitudes et besoins propres à nos sociétés contemporaines.

LE MÉDIUM ARTISTIQUE AU SERVICE DE LA *RE-PRÉSENTATION* DE SOI

Aborder le phénomène récent de l'automédialité implique de le remettre en perspective au sein d'une histoire de l'autoreprésentation. En effet, bien que les progrès et les transformations survenus dans les capacités de l'individu à se construire par l'intermédiaire d'un médium ne se comprennent qu'à travers la généralisation massive des médias et la démocratisation des moyens de captation et de reproduction, il importe de rappeler que l'individu dispose depuis longtemps de moyens servant à sa représentation ; que l'on pense, parmi d'autres, aux cas séculaires de l'autobiographie et de l'autoportrait.

Selon la définition qu'en donne Philippe Lejeune, on peut, de manière générale, comprendre l'autobiographie[3] comme un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »[4]. En ceci, l'autobiographie se distingue de l'autoportrait, autre forme de l'écriture de soi, qui entend saisir la nature profonde du sujet : sa perspective n'est pas rétrospective, et il substitue au récit d'expériences une entreprise de description. Ce projet implique un véritable effort d'analyse introspective qui n'est pas sans lien avec le dessein de l'autoportrait pictural (« c'est moi que je peins », remarquait Montaigne dans ses *Essais*) qui, plutôt que de s'interroger sur le « qui suis-je ? », répond davantage à la question « comment est-ce que je me vois ? ». Il n'est dès lors pas anodin que la création même de la peinture se réfère directement à l'autoportrait, puisque le théoricien de la Renaissance Leon Battista Alberti, dans son *De pictura* (1435), l'a rapportée à la vision de Narcisse se contemplant dans son miroir, faisant de l'autoportrait la genèse et le paradigme de toute peinture.

Dans le monde antique il semble avoir été une pratique assez exceptionnelle ; bien que la ressemblance n'en soit pas véritablement l'enjeu, on date l'apparition des premiers autoportraits au XIIe siècle, dans les enluminures. Cette tendance a trouvé, à la Renaissance, une caution nouvelle dans les idées humanistes qui célèbrent l'homme et l'affirmation de son génie : de Dürer à Goya, en passant par Raphaël et Rembrandt, l'histoire de l'art est ponctuée d'artistes qui ont légué de nombreuses autoreprésentations ou « images de soi ». Cependant, l'histoire de

[3] Sans nous attarder sur l'historicité du genre, rappelons que s'il faut attendre le XVIIIe siècle pour qu'apparaisse la première autobiographie au sens moderne du terme, nombre d'œuvres, de l'Antiquité au Moyen-âge, s'y sont apparentées, quoi qu'en n'en respectant pas véritablement les principes. Le genre ne s'affirme réellement qu'au XVIe siècle, dans un contexte humaniste qui accorde à l'individu un intérêt nouveau, avant de se généraliser au XIXe siècle, sous l'influence du Romantisme et d'une nouvelle fascination pour le « moi ». Un essor que ne freinera pas le XXe siècle, puisque l'autobiographie et autres récits de vie envahissent la littérature, marqués par un changement de nature qu'expliquent le développement des sciences humaines et son impact sur une conception de l'autobiographie désormais beaucoup plus intériorisée.

[4] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Seuil, 1996, p. 14.

l'autoportrait ne séduit pas parce qu'on y trouve les visages des grands maîtres de l'art, mais parce que chaque période artistique dévoile, par ce biais, ses théories sociales, culturelles, symboliques. Le genre est également devenu un objet d'expérimentation pour la peinture moderne – prisé par l'expressionnisme du début du XXe siècle –, et s'est ensuite naturellement intégré à toutes les expressions artistiques, comme l'attestent les travaux de Gilbert and George, Matthew Barney ou Pierrick Sorin, qui se servent de leur image pour nourrir leur recherche, ou de Cindy Sherman, Nan Goldin et Sophie Calle, qui s'attachent à la mise en scène et à l'observation attentive de leur identité. L'histoire de l'autoportrait, cette représentation de l'artiste véhiculée par un médium, manifeste par conséquent, depuis le souffle renaissant, la complexité extrême de la réflexion des artistes sur l'art.

LA PRATIQUE ARTISTIQUE COMME PRATIQUE DE SUBJECTIVATION

Sous l'effet d'un individualisme contemporain que l'on sait caractérisé par une véritable hypertrophie du « moi », ces tentatives d'autoreprésentation ont d'abord été influencées par une appréhension et une utilisation nouvelle du médium pictural, jusque là privilégié pour un tel projet, mais elles ont surtout été marquées par l'apparition de nouveaux médias dans le domaine de la création. Qu'il s'agisse des champs de la photographie, de l'art vidéo ou des arts performatifs, nombreux sont les artistes qui, dès la décennie 1960, prennent plaisir à occuper tout l'espace de la « représentation ». L'exposition de soi trouve sa meilleure expression dans la pratique du *body art* qui, à l'opposé d'une progressive dé-manifestation de l'artiste à travers l'œuvre d'art – et d'une dématérialisation de l'œuvre devenue *cosa mentale* –, met en scène le corps de l'artiste ou en fait le support d'interventions qui le transforment (scarifications, blessures, tatouages, opérations chirurgicales, etc.). Au-delà de toute revendication (sociale, politique), une telle utilisation du corps rend compte de ce que la nature du medium (canal de transmission du message) importe autant voire plus que le sens ou le contenu du message lui-même – « the medium is the message », selon la formule de Marshall McLuhan.

Parallèlement à cet engouement des artistes pour le corps-médium, se développent, depuis les années 1950, des démarches au sein desquelles ce

n'est plus tant l'artiste qui, par sa présence, constitue l'œuvre, mais le spectateur, plus ou moins partiellement. Les formes d'art contextuelles[5] ont en effet vu naître, au-delà d'un nouveau type d'artiste (l'artiste agorétique, présent et actif sur la place publique, au cœur du *socius*), un nouveau type de spectateur : le spectateur participant, convié à une action qui relève, par la décision de l'artiste, du domaine esthétique. De Fluxus à Mass Moving, nombreux sont les regroupements d'artistes qui, durant les décennies 1960 et 1970, années charnières entre une modernité finissante et l'après-modernité, ont transformé l'espace public en un terrain d'activités artistiques, exprimant la nécessité d'un affranchissement de l'art et de sa fonction. Plus près de nous, l'esthétique relationnelle telle que l'a défendue le critique Nicolas Bourriaud a réactualisé, dans le courant des années 1990, une conception de l'art fondée sur des modes participatifs et relationnels qui confèrent au spectateur un rôle actif dans l'élaboration du sens de l'œuvre[6]. La particularité de tels dispositifs est d'instaurer un espace-temps privilégié où puisse se réinventer, au-delà du seul lien entre l'artiste et le public, le lien entre les membres mêmes du public, perçus comme de véritables acteurs dans la construction du sens de l'œuvre, et ce faisant, du monde dans lequel elle se donne à voir et à vivre. Ce fantasme de l'instauration de micro-communautés au sein desquelles les membres interagissent à l'instigation d'une œuvre capable de créer du lien s'est vu reproché son entreprise de pacification sociale et, en tant que pratique institutionnalisée, sa volonté de normaliser l'art contemporain. Toutefois, on aurait tort de considérer l'esthétique relationnelle comme un cas isolé dans le panorama étendu des pratiques artistiques actuelles. Force est de constater que les stratégies interactives sont à l'ordre du jour, la préoccupation sociale dans l'air du temps. On ne compte plus les artistes

[5] Généralisé au début des années 2000 par Paul Ardenne (Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2002), le qualificatif d'art « contextuel » est emprunté à l'artiste polonais Jan Swidzinski qui, dans son manifeste de 1976, *L'art comme art contextuel*, préconisait un art qui investisse le réel de façon événementielle et qui « s'oppose à ce qu'on exclue l'art de la réalité en tant qu'objet autonome de contemplation esthétique ». Cette prise en compte de l'environnement ou du contexte dans lequel l'art s'intègre et se donne à vivre est aujourd'hui généralisée. Voir aussi, à ce sujet, le dossier que nous avons dirigé autour de la question d'une « esthétique de la situation » : Sébastien Biset (dir.), *Esthétiques de la situation, (SIC)* Livre III, janvier 2009.

[6] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du Réel, 1998.

que préoccupe le politique – au sens étymologique du « vivre ensemble » –, et les tendances esthétiques à forte charge sociale se sont multipliées ces dernières décennies : art sociologique, esthétique de la communication, art contextuel, esthétique relationnelle, esthétique participative ou active dans le champ des médias ou de l'économie, critique artiste, *street art*, pratiques furtives, art en friche – initiatives inscrites dans des projets de territoires qui participent au développement de la démocratie locale –, etc.

Si ces pratiques et démarches artistiques se différencient par leurs motivations, intentions et modes opératoires, elles reflètent toutes un intérêt nouveau pour la question du *sujet* et de son environnement – puisque le sens est supposé se construire dans le partage et la relation, suivant un idéal de réinvention ou de réappropriation collective du monde. Nous sommes donc en présence, depuis l'extrême fin du XXe siècle, d'un nouveau régime esthétique marqué par de nouveaux paradigmes : un paradigme relationnel dans un premier temps, compris dans un sens élargi : un art qui s'inscrit au cœur de l'interaction et de la tension entre le vivant et son environnement, ainsi que l'avait décrit, dès les années 1930, le philosophe pragmatiste John Dewey[7] – on peut à ce titre parler d'un art ou d'une esthétique pragmatique – ; un « paradigme esthétique de la subjectivation » ensuite, pour reprendre une formule chère à Nicolas Bourriaud – qui la tient lui-même de Félix Guattari –, puisque pareille préoccupation témoigne d'un véritable « processus de subjectivation » à l'œuvre dans ces entreprises de l'art. Une subjectivation à comprendre, au-delà du retour au sujet, comme une constitution de modes d'existence ou, comme le disait Nietzsche, l'invention de nouvelles « possibilités de vie » (en écho, Deleuze remarque que « la subjectivation, c'est la production des modes d'existence ou styles de vie »[8]).

Nicolas Bourriaud a développé cette notion de « paradigme esthétique de la subjectivation » en référence à la pensée du philosophe Félix Guattari qui

[7] Voir John Dewey, *L'art comme expérience* [1934], Œuvres philosophiques vol. III, Publications de l'Université de Pau, Éditions Farrago, 2005. Pour une approche plus récente de la considération esthétique par la philosophie pragmatique, voir notamment Richard Shusterman, *L'art à l'état vif*, Paris, Gallimard, 1992.
[8] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 2005, p.156.

préconise, dans *Les trois écologies*, une praxis artistique-écosophique[9]. La pratique écosophique recommandée par le philosophe – à comprendre comme l'articulation éthico-politique de l'environnement, des rapports sociaux et de la subjectivité humaine – vise à faire s'étayer les unes les autres des pratiques novatrices de recomposition des subjectivités individuelles et collectives, au sein de nouveaux contextes technico-scientifiques et des nouvelles coordonnées géopolitiques. L'art contemporain peut, dans ce contexte, devenir un outil d'une réelle efficacité, puisqu'il s'est en grande partie développé dans le sens du refus de l'autonomie que lui conféraient les théories formalistes du modernisme, au profit d'une esthétique contextuelle ou pragmatique au sein de laquelle, en lieu et place des objets, les artistes s'appliquent à mettre en œuvre des « dispositifs d'existence ». En effet, en dehors d'une « sphère autonome » – le monde de l'art –, la pratique artistique tente de matérialiser des rapports au monde en vue d'inventer ou de permettre de nouvelles économies d'existence, ou « possibilités de vie ». Ces rapports au monde sont autant d'occasions données au sujet de reconstituer ses « territoires existentiels » ébranlés par le monde d'aujourd'hui ; ils sont autant de pratiques de recomposition des subjectivités individuelles et collectives. En effet, pour Guattari, nous ne sommes pas des sujets d'un seul bloc mais des *unités de subjectivation* dont les composantes se couplent à des « motifs » composant la vie quotidienne (urbain, télévision, art, etc.), objets auxquels la subjectivité peut « s'accrocher » pour tracer de nouvelles lignes de fuite. « Cette écologie mentale, remarque Nicolas Bourriaud, qui consiste à produire et cultiver un territoire existentiel, présuppose un comportement artiste : elle doit nous apprendre à "penser transversalement" un monde dont les interactions se révèlent de plus en plus complexes, et les productions de plus en plus standardisées »[10]. Pour résumer, il nous faudrait produire notre existence à l'aide de ces « machines à faire bifurquer la subjectivité » que sont les œuvres d'art, ces

[9] Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989. Sur ce point, voir Nicolas Bourriaud, « Le paradigme esthétique (Félix Guattari et l'art) », dans *Chimères*, n°21, 1993, article publié dans le recueil Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op.cit.* ; et Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999.
[10] Nicolas Bourriaud, *Formes de vie…*, *op. cit.*, p. 157.

moyens ou médias producteurs de possibilité de vie, de subjectivité, de relations à l'autre.

Force est de constater que le rapport qui lie l'activité artistique à la construction du sujet sous-tend aujourd'hui un nombre considérable d'expressions artistiques et culturelles. Puisque « la subjectivation, c'est la production des modes d'existence ou styles de vie », ce paradigme esthétique apparaît d'une importance capitale puisqu'il excède le seul champ de la création. Il n'est en effet pas propre au seul domaine de la création « cautionnée », puisque de nombreuses pratiques culturelles populaires trahissent un même intérêt pour la question du social, de la relation et du réseau, en développant, corrélativement, de nouveaux modes et pratiques singulières de subjectivation.

De l'extimité au culte de l'amateur : l'automédialité en perspective

Dans son ouvrage *L'art à l'état gazeux*, le philosophe Yves Michaud constate à juste titre que nous sommes entrés dans un autre monde de l'expérience esthétique au sein duquel cette expérience colore la totalité des expériences, un monde au sein duquel triomphe littéralement une esthétique devenue éther, un gaz ou parfum enivrant quotidiennement notre contemporain[11]. L'auteur ne fait ici qu'entériner une pensée déjà chère aux philosophes de l'École de Francfort qui, dès la première moitié du XXe siècle, s'inquiétèrent de l'aliénation des masses à travers la consommation des biens culturels reproductibles – qu'il s'agisse des travaux de Walter Benjamin sur l'art à l'ère de la reproductibilité technique, ou de Max Horkheimer et de Theodor Adorno sur l'art de masse et les industries culturelles. Pour appuyer son constat, Michaud s'appuie sur cette affirmation benjaminienne : « à de grands intervalles dans l'histoire se transforme en même temps que le mode d'existence le mode de perception des sociétés humaines »[12]. Michaud avance l'idée que, même si les dispositions de base de l'être humain (les dispositions de la « nature humaine » comme on disait au XVIIIe siècle) ne changent pas – en l'occurrence ici celle à faire des expériences de nature esthétique –, « les

[11] Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Paris, Stock, 2003.
[12] Walter Benjamin, *Ecrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 143.

formes et les modes de la sensibilité et du sentir, les formes et les modes de perception, eux, changent et en même temps les objets avec lesquels ils sont en relation »[13]. Ainsi, il apparaît clairement que le régime esthétique de l'art moderne, inauguré vers 1905 et caractérisé par un artiste démiurge, des œuvres ouvrant des brèches, ainsi que des mouvements d'avant-garde aux perspectives téléologiques, politiques et sociales, a disparu à la fin des années 1970. Cette tendance s'est essoufflée à l'époque post-moderne, qui nous a initiés à une expérience esthétique nouvelle, qui tend à se fondre avec le nouveau régime de notre expérience sociale, celui du culte de la beauté. L'art est partout, l'esthétique s'est propagée en une profusion (saturation) de biens culturels qu'accentuent la démocratisation des outils de (re)production, la baisse des prix du matériel multimédia, hi-fi et vidéo, le développement des moyens de communication et d'échange, au premier plan desquels le *social networking* (réseau Internet).

Au sein de ces nouveaux régimes de production et de consommation sont apparus, sur le plan de la réception, des comportements culturels éclectiques qui ont peu à peu effacé les critères de « distinction » qui jusque là permettaient de distinguer la légitimité de l'illégitimité culturelles (Bourdieu). Si l'on doit à Bernard Lahire les études les plus pertinentes sur le sujet[14], le phénomène n'échappe pas aux penseurs d'aujourd'hui. Ainsi, Gilles Lipovetsky a parlé d'*hyperconsommation* pour désigner ce rapport particulier qu'entretient l'individu hypermoderne avec la culture, créant une situation au sein de laquelle s'érodent les anciens encadrements de classe au profit de l'émergence d'un consommateur « volatil et fragmenté »[15]. Cet éclectisme culturel touche toutes les classes de la société, et constitue par conséquent un facteur déterminant dans l'évolution de la culture populaire. Dans ce contexte, chaque « locataire de la culture », dans l'usage qu'il fait des formes qu'il habite, dévoile une manière de produire au travers des ses histoires et orientations personnelles – une théorie qui n'a pas échappé à Michel de

[13] Yves Michaud, *op. cit.*, pp. 17-18.
[14] Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.
[15] Sébastien Charles et Gilles Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2004, p. 118.

Certeau qui, dans l'*Invention du quotidien*, a mis à jour, au cœur du couple production-consommation, l'existence de « tactiques » et autres manières de faire individuelles destinées à l'invention d'itinéraires singuliers, de micro-territoires de consommation, d'interprétation et de production. L'essor récent des pratiques amateurs et de l'autoproduction culturelle rend compte de ce phénomène, à l'heure où chacun est en mesure de créer, filmer, enregistrer, composer, et de disséminer ses productions grâce, notamment, à l'essor du *social networking.*

En effet, au cours des dernières années, Internet a profondément problématisé la question artistique en remettant en cause le statut de l'artiste. Le domaine musical mieux qu'un autre permet de comprendre les changements survenus au sein de ces nouveaux régimes de production et de consommation. Si la musique (dans son acception large) a toujours été la pratique artistique la plus accessible pour le non-initié, la technologie actuelle apparaît comme une opportunité sans précédent pour les praticiens amateurs. C'est ainsi que naît l'artiste indépendant qui exploite les licences ouvertes (*Creative Commons*), pour promouvoir, sur la toile et à une échelle plus ou moins réduite, ses productions. Pensons notamment au site de réseau social *Myspace*, fondé aux États-Unis en 2003, investi par de nombreux artistes amateurs avides de promotion et de visibilité. Ce site, le premier, a permis une mise en écoute simplifiée et gratuite de leurs compositions. La plate-forme réunit aujourd'hui des milliers de musiciens reconnus ou inconnus de par le monde, et a inspiré de nombreuses autres structures à finalité promotionnelle. Lui aussi généralisé, le netlabel (ou e-label), équivalent du label musical sur Internet, a pour vocation de diffuser en téléchargement, le plus souvent gratuitement, la musique d'auteurs, et de la disséminer dans le but d'augmenter la visibilité et ainsi la notoriété des artistes mais aussi, le plus souvent, dans un souci de partage.

Bien entendu, la musique n'est pas la seule pratique créative à jouir de cette technologie qui offre de la visibilité à celui qui en a besoin. Nous connaissons tous le néologisme *blogosphère* servant à désigner l'espace virtuel du réseau social qui permet à tout un chacun de disposer d'un espace web personnalisable. Si le vocabulaire de la blogosphère se décline et s'enrichit de plus en plus, le terme générique *blog* entend regrouper, de manière générale, aussi bien un journal intime anonyme sur internet que

l'opinion d'un journaliste, une suite de comptes-rendus littéraires ou de chroniques musicales, des satires d'hommes politiques, des images ou des séquences vidéos soumises au jugement du public, l'expression en ligne d'une passion, les œuvres d'un dessinateur, d'un photographe, etc. Même si beaucoup de blogs ne comptabilisent aucune visite, si ce n'est celles de leur créateur, ils sont généralement libres d'accès, et s'utilisent la plupart du temps à des fins d'autoreprésentation, en se formant autour des affects et idées de leur auteur. De la même manière que les auteurs d'autobiographies nouent un pacte avec le lecteur – ce que Philippe Lejeune nomme le « pacte autobiographique »[16] –, les auteurs de ces blogs, s'engagent à se montrer tels qu'ils sont, dans « toute la vérité de la nature »[17], au risque de se ridiculiser et de montrer leurs défauts. En contrepartie de ce dévoilement ou de cette mise à nu, le lecteur est supposé émettre un jugement loyal et équitable. Le psychiatre et psychanaliste Serge Tisseron a proposé d'appeler « extimité »[18] ce désir de communiquer à propos de son monde intérieur, qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. Comme l'a très justement remarqué Tisseron, l'extimité n'est pas nécessairement affaire d'exhibitionnisme ou de quête de célébrité : elle serait d'abord un désir de mieux se connaître, où le regard de l'autre deviendrait un moyen de validation de l'estime de soi[19].

Pour en revenir à l'aspect proprement esthétique de ce mode récent de construction du sujet ou pratique de subjectivation, rappelons que les groupes de musique ou autres artistes du secteur indépendant tentent depuis un moment déjà de valoriser par eux-mêmes leurs créations, cette liberté d'action et de manœuvre allant même jusqu'à devenir un gage

---

[16] Philippe Lejeune, *op. cit.*

[17] Jean-Jacques Rousseau, dans le préambule des *Confessions* (1782 pour publication) : « Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi ». Notons cependant que si Rousseau manifeste un besoin de confidence, il déguise ce besoin derrière un but scientifique (anthropologique ou psychologique) : il raconte sa vie dans l'optique d'offrir un aperçu du comportement et des pensées d'un individu comme exemple permettant d'observer la formation du caractère humain et l'influence de la société sur son développement.

[18] Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris, Ramsay, 2001.

[19] Pour une approche de la notion d'extimité dans le champ des arts plastiques – complémentaire à la présente analyse – nous renvoyons le lecteur au dossier « Extimité ou le désir de s'exposer », *Esse*, n°58, 2006.

d'authenticité dans une culture des plus mercantiles. « Do It Yourself » est une maxime punk bien connue, qui recommande de tout faire soi-même, depuis la production de l'album jusqu'aux concerts, en passant par les actions de communication. Si le manque de budget explique le plus souvent ces choix, ceux-ci reflètent surtout une volonté politique de marquer l'indépendance des artistes face aux majors et à l'industrie du disque en général. La tendance *Do It Yourself*, aujourd'hui étendue, peut donc se comprendre comme une alternative politique au monde d'ultra-consommation (l'hyperconsommation susmentionnée) dans lequel il baigne. Le besoin de créer et d'affirmer son indépendance par rapport à l'industrie et aux grands groupes commerciaux, tout comme l'envie de renouer avec un savoir-faire abandonné les pousse faire le maximum de choses par eux-mêmes, en opposition à la marchandisation dominante, en privilégiant la gratuité ou les prix faibles. De manière générale, l'auto-gestion – modèle d'organisation politique qui a connu une évolution notable ces cinquante dernières années –, a pour postulat principal l'affirmation de l'aptitude des humains à s'organiser collectivement. Il ne semble dès lors pas inutile, sans vouloir mêler et confondre indistinctement la pratique médiale de subjectivation que nous venons de développer et l'auto-gestion au sens strict, de déterritorialiser le concept de « paradigme esthétique de la subjectivation » proposé par Bourriaud de façon à ce qu'il s'applique au champ culturel le plus large, plutôt qu'à la seule création institutionnalisée, comprenez l'art contemporain. Guattari, lorsqu'il avance l'idée d'une praxis artistique-écosophique, ne cherche certainement pas à vanter une qualité propre au seul art officiel, mais préconise un usage responsable – écosophique – de la culture par tout un chacun, nécessaire pour la recomposition des subjectivités individuelles et collectives et de ce qu'il nomme les territoires existentiels. Les propos de Guattari gagnent par conséquent en pertinence au cœur de ces nouveaux régimes de production et de consommation, alors que l'expérience esthétique colore nombre de nos expériences.

Bien entendu, une telle proposition aura son lot de détracteurs. L'idéologie de l'amateurisme a déjà été fustigée par Andrew Keen dans son ouvrage *Le culte de l'amateur*, au sous-titre on ne peut plus clair : « comment

Internet tue notre culture »[20]. D'autres regrettent que la démocratisation et la multiplication des outils de production conduisent à une surabondance d'information et de produits, qu'il s'agisse là de simples moyens d'expression ou de « véritables » recherches artistiques, amateurs ou professionnelles. Par ailleurs, et ce malgré le « fait du pluralisme »[21] – dans un monde où se multiplient les références, systèmes de croyances et de valeurs, dans des conditions de liberté et d'égalité, l'exercice du jugement humain et de la créativité tend à produire toujours plus et non pas moins de désaccord – certains craignent que l'on ne s'engage, d'un point de vue de la diversité formelle, vers une « diversité uniforme » et l'homogénéisation des productions – le risque, donc, que tout finisse par se ressembler, au détriment des singularités. Enfin, les plus sceptiques ajouteront que cette automédialité généralisée et ce penchant de notre contemporain pour l'expression de soi, l'autoreprésentation et l'extimité ne sont qu'un reflet de plus de notre ère de l'individualisme et du culte du moi, lequel prend de plus en plus de place dans une société en manque de perspectives et de projets collectifs. À tous ceux-là nous répondrons qu' « à de grands intervalles dans l'histoire se transforme en même temps que le mode d'existence le mode de perception des sociétés humaines », et qu'il s'agit là de tournants irréversibles, qu'il faut, pour le meilleur et pour le pire, encadrer et orienter. Parce que dans ce regard tourné vers soi, l'être se rapproche de ce vieux désir de construire sa vie telle une œuvre d'art, en s'engageant, de manière encore incertaine mais possiblement prometteuse, vers une pratique écosophique comprise comme l'articulation éthico-politique des rapports sociaux, de la subjectivité humaine et de l'environnement. Cette conception de la pratique artistique et culturelle comme *expérience* – dans son sens pragmatique : un art qui s'inscrit au cœur de l'interaction entre le vivant et son environnement – témoigne du fait que celle-ci est devenue un outil privilégié et légitime dans la constitution, toujours inachevée et à renouveler, de modes d'existence ou possibilités de vie. Reste à l'individu à en user de la façon la plus responsable, constructive et positive possible.

---

[20] Andrew Keen, *The cult of the amateur : How today's Internet is killing our culture*, New York, Doubleday, 2007.
[21] John Rawls, *A theory of Justice*, Cambridge, Harvard University Press, 1971.

ESTHÉTIQUES DE LA SITUATION
CONTENU, FORMES ET LIMITES

Automne 2008. Ce texte fut originellement publié dans la revue annuelle *(SIC)*, dossier *Esthétiques de la situation*, Livre III, 2009. Textes de Sébastien Biset, Jean-Philippe Uzel, Aline Caillet, Jérôme Glicenstein, Thierry Davila, Luc Lévesque. Une intervention artistique de Vaast Colson.

L'intrusion de l'art dans les espaces de l'agir social nous a, depuis quelques décennies déjà, familiarisés avec un nouveau paradigme artistique : participation, relationnel, contextualité, pragmatisme, autant d'aspects que convoquent les artistes au travers de leurs pratiques, tout comme ceux qui les commentent ou les administrent, ouvrant sur un large champ d'investigation théorique et pratique duquel émerge la question déterminante de la situation. Réintégrer l'esthétique au sein de la praxis de la vie, dans la dynamique vivante de l'expérience, tel est l'enjeu de ces pratiques contemporaines de l'art que sous-tend le désir d'ouvrir le réel à d'imprévisibles trajectoires d'expérience. Tel est l'enjeu des esthétiques de la situation. Comment le concept de situation enrichit-il la syntaxe de l'art contemporain ? Quelles perspectives esquisse aujourd'hui cette question et quelle fortune critique lui est-elle réservée ? Des regards croisés sur un même objet permettront de renouveler l'éclairage sur les enjeux d'un art marqué par l'effacement partiel du dispositif au profit d'une esthétique de la situation, vecteur de requalification des espaces où se pratique, s'adapte et s'invente une certaine création contemporaine.

Plus que jamais concernée par l'espace de l'agir social, la création contemporaine, en s'émancipant toujours davantage de ses repères traditionnels, n'a eu de cesse, ces dernières décennies, de complexifier le rapport qu'elle entretient avec notre réalité. Des néologismes ont tout naturellement surgi pour tenter de définir ces pratiques de l'art que ne peut décrire et circonscrire à lui seul le vocabulaire traditionnellement employé dans les discours esthétiques et critiques. Les champs élargis ne suffisant plus, et puisqu'il est nécessaire, pour connaître un objet, de pouvoir le nommer pour mieux le distinguer et le classer, on s'est mis à parler, plus ou moins confusément, d'art *in situ*, d'art sociologique, d'esthétique de la communication, d'esthétique relationnelle, d'art contextuel, d'art pragmatique, d'esthétique participative ou active dans le champs des médias ou de l'économie, de critique artiste, d'artivisme, de *street art*, d'art en friche, de pratiques furtives, de cinéplastique ; on a eu recours à des notions ou concepts empruntés à différents champs des sciences humaines, comme l'intersubjectivité, le non-lieu, l'interstice, le micropolitique, le rhizome, l'écosophie, l'extimité, l'automédialité ; on a usé et abusé des formules génériques d'art politique et d'art public, et on invente désormais des abréviations à destination des administrations territoriales et des élus politiques, comme les récents NTA – « Nouveaux Territoires de l'Art », ou les politiques publiques en friches –, initiatives inscrites dans des projets de territoires qui participent au développement de la démocratie locale.

Entre un effort taxinomique propre à l'histoire de l'art et une synthétisation rapide des perspectives et enjeux de ce type de pratiques, le risque est de ne retenir de celles-ci que leur seul et réducteur dénominateur commun. Il semble toutefois plus ou moins clair qu'à ce jour aucun terme fédérateur ne permette de désigner dans leur ensemble ces pratiques et démarches artistiques à forte charge sociale, tant elles diffèrent quant à leur mode opératoire et à leur finalité. Certains s'y sont pourtant essayés, dans des efforts d'identification et de qualification visant une impossible exhaustivité. En témoigne la notion générique d'art contextuel qui, nébuleuse et imprécise, se substitue fréquemment à celle d'art politique. Rappelons que, généralisé au début des années 2000 par Paul Ardenne[22], ce qualificatif est emprunté à l'artiste polonais Jan Swidzinski qui, dans son manifeste de 1976, *L'art comme art contextuel*, préconisait un art qui investisse le réel de façon événementielle et qui « s'oppose à ce qu'on exclue l'art de la réalité en tant qu'objet autonome de contemplation esthétique »[23]. Cette volonté d'insertion de l'œuvre dans le mouvement du monde, cette détermination à la voir s'intégrer aux espaces de l'agir social n'est pas neuve : il s'agit de marquer, une fois de plus, l'opposition entre la théorie moderniste de l'autonomie et l'appropriation ou expérimentation artistique de la réalité, qui prévalait chez certaines avant-gardes historiques et qui sous-tendait de manière globale le projet de la néo-avant-garde. Sur un plan théorique, et bien que dans une perspective sensiblement différente, une telle conception avait déjà été défendue par le philosophe pragmatiste John Dewey dès le début des années 1930 : l'auteur de *Art as experience* préconisait de retrouver une continuité entre l'expérience esthétique et les processus de la vie quotidienne. Puisque, selon lui, les *traits génériques* de toute expérience « normale » – nos activités dites « ordinaires » – constituent la base de l'expérience esthétique, mais s'y trouvent amplifiés ou intensifiés, le philosophe s'efforce de décrire la nature de l'acte artistique à partir de l'expérience commune du quotidien. Précisons qu'à la base, l'expérience, selon Dewey, se comprend en termes de relation, d'interaction et de transaction. L'être humain, que ce soit à travers ses pratiques scientifiques, artistiques, ou dans ses activités quotidiennes, est essentiellement un *être-en-relation*, ou, dans une terminologie écologiste, un organisme en tension et en interaction *avec* et *dans* un environnement, qu'il soit physique, biologique ou plus spécifiquement humain, social et culturel : « (…) l'expérience concerne l'interaction de l'organisme avec son environnement, lequel est tout à la fois humain et physique, et inclut les matériaux de la tradition et des institutions aussi bien que du cadre de vie local »[24]. Autrement dit, et pour en schématiser rapidement l'idée, l'art en

[22] Paul Ardenne, *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.
[23] Jan Swindzinski, *L'art comme art contextuel* [1976], manifeste, publié dans *Inter*, n° 68, 1991, pp. 35-50.
[24] John Dewey, *Œuvres philosophiques*. T. 3, *L'art comme expérience* [1934], Publications de l'Université de Pau, Éditions Farrago, 2005, p. 290.

tant qu'*expérience*, selon Dewey, désigne un art qui, affecté d'une fonction de justification et d'intensification de l'existence, s'inscrit au cœur de cette tension entre le vivant et son environnement[25].

Au-delà du fait qu'elle inaugure un nouveau rapport au réel, cette prise en compte de l'environnement ou du contexte dans lequel l'art se donne à vivre, autant pour la philosophie pragmatiste que pour les artistes et théoriciens d'un art politique ou de nature contextuelle, suggère un statut particulier de l'œuvre d'art qui ne semble avoir de légitimité que pour autant qu'on la dispose (*insertion* dans un milieu) et qu'on en dispose, le dispositif artistique se définissant autant par ses effets que par ses usages. Un tel dispositif ne devient par conséquent efficace que si l'on constate l'interaction entre deux conditions : premièrement une « situation d'ancrage » composée d'un ensemble d'éléments-cibles, du lieu aux éléments qui la constituent, au sein de laquelle s'intègre le dispositif ; deuxièmement au minimum un agent qui explore cette situation. La situation d'ancrage, comprise comme l'ensemble des circonstances et conditions dans lesquelles le dispositif se *situe*, correspond au contexte, quel qu'il soit, du *locus* artistique (White Cube, galeries, centres, etc.) aux sites investis extra-muros (un désert, une place publique, une trouée urbaine, etc.), pratique à laquelle l'art *in situ* nous a largement familiarisés. Toutefois, une différence fondamentale s'impose entre cette seule conception géographique de la situation – la conception *in situ* comme référence au site, la localisation d'un objet *situé* – et une conception pragmatiste de la situation selon

[25] La pensée de Dewey, en abordant l'art à la lumière de l'expérience, n'a pas été sans effets sur une large fraction de l'art américain et sur les contextes d'idées qui en ont marqué les tendances et les développements. Toutefois, si la notion d'expérience telle que la concevait Dewey conserve à l'heure actuelle toute sa force et son pouvoir d'investigation critique, il serait abusif d'y voir les prémices d'un quelconque art sociologique, contextuel, relationnel. L'art auquel a pu faire référence Dewey était loin de ressembler aux tendances dites « politiques » de l'art actuel. Pour le philosophe, « il ne peut y avoir d'expérience esthétique sans un objet, et cet objet, peut-être à la base d'une telle expérience, doit satisfaire à des conditions "objectives" sans lesquelles les éléments indispensables à une expérience esthétique ne peuvent être réunis » (*Ibid.*, 151). Mais tout en admettant la nécessité d'objets d'art concrets, Dewey privilégie ce qu'Adorno décrira plus tard comme « le caractère processuel des œuvres d'art », à savoir le fait que les « œuvres d'art ne sont œuvres d'art qu'en acte, dans la dynamique vivante de l'expérience ». Theodor W. Adorno cité dans Richard Shusterman, *L'art à l'état vif*, Paris, Minuit, 1992, pp. 48-49.

laquelle celle-ci ne peut exister indépendamment de ses acteurs, ce qui en fait un lieu de sens, le lieu d'un partage du sensible[26]. Dans le champ spécifique de l'esthétique, cette différence se manifeste au moment où l'on constate qu'une grande part de l'art contemporain, par une disparition partielle du dispositif esthétique, limite l'objet de l'expérience esthétique à cette seule situation d'ancrage, alors appréhendée comme un espace à activer sur les plans relationnel, interactionnel, transactionnel – un espace à *expérimenter*, dans le sens que lui conférait Dewey. D'où la nécessité, dans un premier temps, de différencier l'art en situation d'une esthétique de la situation pour laquelle il s'agit moins d'investir un site (la pratique *in situ*) que d'activer une situation.

UNE NOTION ENTRE HÉRITAGE ET PERSPECTIVES

L'intérêt pour l'invention de telles situations s'est tout naturellement amplifié durant la seconde moitié du XXe siècle, puisque l'art contemporain s'est en grande partie développé dans le sens du refus de l'autonomie que lui conféraient les théories formalistes du modernisme. L'amplification d'un tel intérêt ne constitue par ailleurs qu'un effet inéluctable de la progressive dématérialisation ou désubstantialisation de l'objet-œuvre [27] , de l'impressionnisme aux arts technologiques et performatifs, ou du déclin de l'objet d'art commenté par Frank Popper dans le courant des années 1970. Dans son ouvrage *Art, action, participation*, l'auteur, examinant les œuvres de l'op art, les environnements cinétiques et modèles cybernétiques de Jesús Rafael Soto, Jacov Agam, Nicolas Schöffer, ou les expérimentations ludiques en contexte urbain du Groupe de Recherche d'Art Visuel, remarquait que l'art moderne avait évolué vers une esthétique expérientielle pour laquelle « l'essentiel n'est plus l'objet lui-même mais la confrontation dramatique du spectateur à une situation

[26] Nous reprenons l'expression à Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.

[27] Sur l'immatériel et la dématérialisation, voir l'ouvrage synthétique Florence de Mèredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Paris, Larousse, coll. In extenso, 2004, et, bien que dans une approche résolument différente, Yves Michaud, *L'art à l'état gazeux*, Paris, Stock, 2003.

perceptive »[28] – ce type de situation-confrontation caractérise tout autant le minimal art, au sein duquel l'œuvre est appréhendée comme le lieu d'expériences perceptives liées aux déplacements du spectateur. S'il faut compter sur cet évanouissement partiel du dispositif artistique, en tout cas sur l'abandon progressif de la dimension objectale de l'œuvre au profit de sa qualité performative, on ne peut toutefois comprendre le principe de la situation dans l'art qu'en référence au projet et au programme situationniste – sur lequel nous reviendrons brièvement plus loin –, mais aussi aux aspirations de la néo-avant-garde qui, marquée par la pensée de Marcel Duchamp et de John Cage, a permis et généralisé, dès les années 1950 et durant près de deux décennies, la production de situations artistiques au cœur du monde tel qu'il va. Un concert Fluxus peut ainsi se réduire à la situation qu'il produit (jouer au ping-pong sur un piano, détruire des violons, agresser le public, etc.) ; il devient un nouveau paradigme pour l'expérience esthétique, en privilégiant une situation de communication spécifique avec focalisation sur l'expérience : *Composition 1960 n°5* (1960) de La Monte Young, consiste à libérer un papillon dans la salle, jusqu'à ce que celui-ci s'échappe par la fenêtre ; *Entrance Exit* (1961) de Georges Brecht est une invitation au public à entrer dans la pièce, et à en sortir ; les membres de l'audience de *Tour* (1963), de Ben Patterson, sont emmenés dehors en file indienne, un sac sur la tête ; pendant le *Repas* (1965) de Ben, une table est dressée sur un piano à queue sur lequel on mange ; etc. Les propositions de Fluxus prennent le caractère d'une investigation philosophique – reconsidérer notre rapport aux bruits, au temps, aux valeurs musicales et culturelles, aux possibilités du banal qu'il convenait d'excéder – au sein de laquelle la place et le rôle du public se voient réévalués.

L'esprit Fluxus, dans son rapport à l'événement et à l'expérience immédiate de la réalité, n'est certes pas un cas isolé. Cet intérêt pour l'affranchissement de l'art et de sa fonction est au cœur des préoccupations de nombreux collectifs artistiques de la fin de la modernité, parmi lesquels Mass Moving, plate-forme expérimentale née en Belgique dans la foulée de

[28] Frank Popper, *Art, action et participation.* T. 1, *Le déclin de l'objet*, Paris, Chêne, 1975, p. 20.

mai 1968 et inspirée de l'agitation socio-politique de l'époque. Alors qu'apparaissent les mouvements écologistes et les énergies alternatives, ils jettent les bases d'un « éco-art » en développant, par une multitude d'actions, une démarche au pouvoir de suggestion très large qui brasse la nature, l'écologie, le concept d'éphémérité, d'organisation spatiale et sculpturale, et les relations humaines. Il s'agit avant toute chose de privilégier un art de l'expérience qui s'inscrive au cœur de l'interaction entre le vivant et son environnement. Révélatrice de leurs aspirations, la dernière action du collectif, ambitieuse et magistrale, a été de créer une chaîne d'orgues éoliennes en dressant, depuis le Cameroun, des bambous de cinq mètres de haut, perforés dans leurs sections internodales. Le *Sound Stream* part de l'Afrique, passe par l'Europe et aboutit en Norvège. Ce projet fastidieux – harassant pour ses concepteurs – est intéressant en ceci qu'il intègre, dans l'action, la notion de site sans se limiter à sa seule conception spatiale. En effet, plus que marquer une suite de sites, ce fleuve sonore, universel et fédérateur, les investit et les reconfigure en créant avec eux d'autres relations : à la périphérie d'une action sculpturale et paysagiste, la proposition de Mass Moving célèbre l'harmonie et l'universalité qui génèrent une sorte d'esthétique communicative[29]. Si ce travail dans le paysage s'inscrit dans les tendances artistiques de l'époque, il est dépassé par le concept qui sous-tend cette action et qui l'emporte sur l'esthétique, si bien que de l'intervention *in situ* on glisse vers la réalisation d'un projet fédérateur à finalité relationnelle – sans référence à quelque label esthétique que ce soit –, puisqu'elle ne consiste en rien d'autre qu'à générer du lien : Mass Moving n'emploie pas le paysage comme un langage, il s'en sert pour promouvoir la participation et la solidarité mondiale. L'art dans l'espace réel et dans la vie intègre ainsi l'action artistique au plus près de l'observateur, bouscule les hiérarchies, invite au partage, et, qui plus est, tient de la revendication écologique – la frontière entre un art contextuel et environnemental est ici ténue, voire absente : le contexte y désigne consubstantiellement l'environnement et la *relation* à l'environnement.

Il n'est pas anodin de préciser que cette action sera la dernière du collectif, à la fois révélatrice des aspirations socioculturelles de la fin de la

[29] Catherine Leclercq et Virginie Devillez, *Mass Moving. Un aspect de l'art contemporain en Belgique*, Bruxelles, Dexia et Labor, 2004, p.28.

modernité et du désenchantement auquel elles ont inéluctablement mené. *Sound Stream* a révélé des failles et dévoilé des tensions à l'intérieur du groupe, et, en s'apercevant que l'orientation du celui-ci ne correspondait plus à l'idéal que ses membres s'étaient fixé, le collectif se dissout en 1976, les traces des interventions et projets périssent dans un gigantesque autodafé. Si cette rupture et la destruction des archives correspondent prioritairement à une stratégie visant à éviter toute récupération par l'institution, cette fin brutale est aussi le symptôme d'une faillite des grandes utopies modernes. Ainsi que le remarque Claire Fagnart dans un article fort à propos, l'après-modernité, envisagée comme une rupture de la dialectique entre le sujet et le monde, « coïncide avec la faillite des utopies, c'est-à-dire avec l'impossibilité du sujet à faire le monde »[30].

Rétrospectivement, le destin funeste des regroupements ou collectifs artistiques de la fin de la modernité semble n'être que l'incidence ou la conséquence de leur conviction utopique : supposer un public réceptif, conscient et actif et imaginer pouvoir agir sur les valeurs établies, le monde industriel et la mondialisation. L'aventure artistico-politique de l'Internationale situationniste reflète à elle seule le caractère quasi tragique du désenchantement et de la faillite de l'utopie révolutionnaire. Rappelons que l'Internationale situationniste, fruit de la fusion, en 1952, de l'Internationale lettriste, du Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste, et du Comité psychogéographique de Londres, constituée en organisation révolutionnaire désireuse d'en finir avec la société de classes en tant que système oppressif, s'était fixé pour projet de combattre le système idéologique de la civilisation occidentale : la domination capitaliste. Apparentée à un groupe d'ultra-gauche au programme marxiste libertaire, l'I.S., qui représentait à ses débuts l'expression d'une volonté de dépassement des tentatives révolutionnaires des avant-gardes artistiques de la première moitié du XXe siècle, se proposait d'actualiser le programme énoncé par le Manifeste du parti communiste de Karl Marx et Friedrich Engels, compris comme l'effacement du travail au profit d'un nouveau type d'activité libre, la fin du malheur historique, l'autogestion généralisée, le

[30] Claire Fagnart, « La faillite des utopies modernes », dans Roberto Baranti et Claire Fagnart (dir.), *L'art au XXe siècle et l'utopie*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 105.

dépassement et la réalisation de l'art. Le concept d'art intégral proposé par Guy Debord était alors considéré comme l'outil le plus apte à servir la révolution. Il s'agissait de substituer à l'œuvre d'art la notion de « situation », c'est-à-dire un « moment de la vie concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements »[31]. La construction de situations impose de se détacher des schémas habituels d'action et consiste à engager une invention qui laisse le *spectateur* littéralement interdit[32]. La situation permet ainsi à l'individu de se réapproprier sa vie, sa liberté ; elle implique l'exercice d'une invention quotidienne, ininterrompue, une « invention comme mode de vie »[33] débouchant sur une beauté nouvelle, une beauté « de situation », « c'est-à-dire provisoire et vécue »[34].

Par-delà le dépassement de l'art qui constituait son projet originel, l'Internationale situationniste s'est essentiellement orientée vers une critique de la société du spectacle, ou société « spectaculaire-marchande », accompagnée d'un désir de révolution sociale, si bien qu'une scission apparaîtra entre artistes et révolutionnaires dans le courant des années 1960. Suite à l'échec de la révolte de 1968, le mouvement fut dissout en 1972, mais ne s'effacera jamais totalement des esprits, en raison notamment de sa place significative dans l'histoire de la pensée politique, dans l'histoire des théories artistiques ainsi que par l'actualité de son discours critique. Aujourd'hui, et bien que la critique et la révolution situationnistes soient négativement connotées, force est de constater que la réactualisation et le dépassement d'une telle pensée – inhérents au projet situationniste qui reposait sur la critique permanente et qui refusait l'existence d'une idéologie situationniste, le « situationnisme », au profit d'une pensée

[31] « Définitions » [texte non signé], dans *Internationale situationniste*, n°1, juin 1958.
[32] Sur le plan pratique, on retient, entre autres procédés, la dérive qui se définit comme une technique de passage hâtif à travers des ambiances variées ; le concept est indissolublement lié à la reconnaissance d'effets de nature psychogéographique, et à l'affirmation d'un comportement ludique-constructif, ce qui l'oppose en tous points aux notions classiques de voyage et de promenade. Elle est à la fois un moyen de percevoir la ville d'un autre œil, de repenser l'urbanisme, un procédé expérimental de variations, d'apports de sensations, de construction de situations.
[33] Alberts, Armando, Constant et Har Oudejans, « Première proclamation de la section hollandaise de l'I.S. », dans *Internationale situationniste*, n° 3, décembre 1959, p. 31.
[34] « Réponse à une enquête du groupe surréaliste belge » [texte signé Internationale lettriste], dans *Potlatch*, n° 5, Paris, 20 juillet 1954.

« situationniste » sans cesse à dépasser – sous-tendent, sans pour autant qu'ils s'en réclament, un nombre considérable de pratiques artistiques, de projets urbanistiques et paysagistes, notamment.

Aussi, la fracture de la modernité tardive – la « faillite des utopies modernes » – est habituellement associée, en tant que rupture, à l'avènement d'une post-modernité affranchie ou soulagée du « vieux » projet moderne, téléologique, pour une conception nouvelle, désenchantée ou lucide, du progrès social, politique, technologique, artistique. Cependant, les chantres du postmodernisme, de Lyotard aux mouvements écologistes les plus récents, nous ont habitués à concevoir l'invention sur la base du *recyclage* du donné culturel : le but n'est plus de chercher à construire le monde d'après une idée préconçue de l'évolution historique, mais d'engendrer une série de petites modifications dans un espace hérité de la modernité. L'artiste, plutôt que de formuler des réalités imaginaires ou utopiques, configure désormais des modes d'existence ou des modèles d'actions à l'intérieur du réel existant, quelle que soit l'échelle choisie par l'artiste[35].

Dans cette optique et dans le prolongement des activités néo-avant-gardistes (Fluxus) et de nombreux groupes artistiques orientés vers les liens entre l'art et la société, parmi lesquels Mass Moving, le Cercle d'Art Prospectif[36], le collectif d'art sociologique et l'esthétique de la communication, sont apparues, durant l'extrême fin du XXe siècle, des esthétiques de la situation d'un type nouveau, partiellement affranchies des chimères de la modernité sans qu'elles ne soient délestées de son fond idéologique (l'affirmation et l'amélioration des conditions d'existence de l'individu). La tendance à laquelle il est fait le plus souvent référence est celle de l'esthétique relationnelle, bien qu'elle soit, nous le verrons, un mauvais exemple d'esthétique de la situation. Gravitant autour de la notion du micro (micro-utopie, micropolitique) et de

[35] Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998, p. 13.
[36] Le Cercle d'Art Prospectif, actif dès 1972 en Belgique, formule pour la première fois l'existence d'un art relationnel. D'abord interprété et utilisé dans son acception structuraliste, puis sociologique, le concept de relation devient l'objet des expériences artistiques de Fred Forest dans les décennies 1970-80 (l'art sociologique et l'esthétique de la communication) avant d'être réactualisé par Nicolas Bourriaud qui en fait une tendance générique de l'art contemporain, au cours des années 1990.

l'interstice, cette *dolce utopia* a choisi, dans le courant de la décennie 1990, de substituer aux utopies sociales et à l'espoir révolutionnaire des « micro-utopies » quotidiennes qualifiées également par Nicolas Bourriaud de « stratégies mimétiques » ; des manières de faire, donc, répondant à la nécessité d'introduire de la « proximité » dans les pratiques artistiques. Essentiellement circonscrite au *locus* artistique et donc au « monde de l'art », elle échoue à investir le réel de ses situations et ne peut donc prétendre à une finalité politique. Semblable à un discours sans effet, l'exposition relationnelle – qui, en temps que hors-lieu et hors-temps, constitue pour Bourriaud le lieu privilégié du commerce et de l'échange – ne devient jamais une situation à proprement parler : elle met en œuvre des formes sociales, discursives, interprétatives ; c'est une esthétique de la micro-communauté temporaire *en* situation, prisonnière d'une intention plus formelle que politique – absence de production de sens et d'*effets*, en dehors d'une finalité esthétique. Ainsi, les dispositifs conviviaux et culinaires de Rirkrit Tiravanija, loin du *Food* de Gordon Matta-Clark – restaurant bien réel fondé en 1971 dans le quartier de SoHo (New York) –, génèrent, en tant que points de rencontre, de communication et d'échange, une ritualité encadrée, abritée par l'institution qui monnaie et accueille, sans réelle contingence – ni heurt ni antagonisme, inhérents au lien social. Si le travail de l'artiste thaïlandais, fondé sur l'altérité, le nomadisme, le déplacement des signes et des contextes, ne se limite pas à ces dispositifs pour le moins élémentaires, ceux-ci témoignent (au même titre que certains travaux de Philippe Parreno, ou que les espaces partagés et poly-sensoriels de Dominique Gonzalez-Foerster, pour ne citer qu'eux) qu'une situation qui s'expose court le risque de manquer à son statut d'expérience, dans son acception pragmatique.

Des pratiques autres, aux modes opératoires sensiblement différents, offrent de plus pertinents modèles de situations à même le champ esthétique, qu'elles soient peu ou non labellisées : pratiques « furtives », cinéplastique, situations promues par le programme bristolien de recherche et de commissariat *Situations*[37], initiatives inscrites

[37] Voir l'ouvrage dirigé par Claire Doherty, directrice de *Situations*. Claire Doherty (dir.), *Contemporary Art: From Studio to Situation,* Londres, Black Dog Publishing, 2004.

dans des projets de territoires qui participent au développement de la démocratie locale, etc. Plus ou moins institutionnalisées selon les cas, ces propositions présentent l'avantage de s'inventer à même le réel, plutôt que de conduire à sa muséification – décontextualisation –, renouant par là avec l'investigation critique du quotidien chère aux néo-avant-gardes. Au risque de s'y fondre et de passer inaperçues – mais peut-être est-ce, au fond, l'idée –, ces situations furtives, en faisant « le pari d'atteindre à une pérennité subreptice »[38], contraignent l'art d'exister, partiellement ou intégralement, en dehors de ses territoires de reconnaissance et de légitimation, pour disparaître et se mêler, dans certains cas, à des procédés, tactiques et actions ne relevant plus de quelque façon du domaine artistique.

INVENTER LA SITUATION : CRÉER DE L'INAPPARENT, CONSTITUER DE L'EXTRA-ORDINAIRE

Au fond, si l'on peine à formuler une définition précise de la « situation » – pour autant que l'on tienne à faire valoir son acception pragmatique –, on comprend aisément à quel type d'occurrence il est fait référence lorsque l'on se rapporte très simplement à des événements ponctuels de la vie quotidienne. Qui n'a jamais éprouvé de satisfaction lors d'un pique-nique en famille ou entre amis ? Repas champêtre, pris en plein air, il est une occasion pour se retrouver pour une durée prolongée (à la différence du casse-croûte) dans un contexte choisi et retenu par ses initiateurs[39]. Quant au marché, il consiste de la même manière en une parcelle d'espace investie par un groupe, cette fois ouvert et indéterminé, pour un temps défini ; il

[38] Patrice Loubier, « Avoir lieu, disparaître. Sur quelques passages entre art et réalité », dans Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Skol, 2001, p. 24.

[39] Le pique-nique évoque le partage et la convivialité, il est aujourd'hui associé aux loisirs, autrefois aux travaux des champs, mais pourrait aussi être une réminiscence du « manger nomade ». Voir Francine Barthe-Deloizy (dir.), *Le pique-nique ou l'éloge d'un bonheur ordinaire*, Rosny-sous-bois, Bréal, coll. D'autre part, 2008. Non sans lien avec la question des esthétiques de la situation, cette pratique a des impacts significatifs sur l'aménagement du territoire et des espaces naturels publics (aménagements incluant parkings, tables et bancs, poubelles, « aires de pique nique » sur les bords d'autoroutes avec éventuellement toilettes et jeux pour enfants, zones engazonnées, etc.).

circonscrit une situation de commerce – au sens de *relation* – et de convivialité qui tend à disparaître sous l'effet de l'envahissement des espaces marchands sans temps ni singularité, *a priori* non relationnels et anhistoriques (l'agora, lieu de l'échange et du commerce, *versus* le non-lieu, symbole de l'espace transitoire du fugitif surmoderne[40]). Enfin, on pensera aux musiciens itinérants (et autres humbles performers de rue : statues humaines, etc.) : s'ils rythment le passage aveugle de ces mêmes fugitifs, il leur arrive de retenir l'attention de quelques uns, lesquels forment rapidement et malgré eux, en un demi-cercle, une situation socialement circonscrite, produite et opinée – laquelle distingue le concert traditionnel (la scène et la mise en scène qu'elle implique, ou théâtralité) du concert en « contexte »[41]. Ces trois exemples sont intéressants non seulement parce qu'ils impliquent tous l'articulation singulière d'une parcelle de temps et d'une parcelle d'espace (« la situation, étroitement articulée dans le lieu, est complètement spatio-temporelle »[42]), mais surtout parce qu'ils n'existent qu'en tant qu'espace-temps du commerce interhumain : ils sont des spatio-temporalités socialement légitimées, c'est-à-dire produites dans et par l'exercice social. Ce type d'événements, ces *situations*, n'existent pas indépendamment de leurs acteurs ; ils sont le lieu d'un partage du sensible. C'est précisément cette qualité propre à l'interstice social qu'a visée Nicolas Bourriaud dans son projet d'une esthétique relationnelle : l'interstice y est désigné comme un inframince espace-temps au sein duquel de nouvelles expériences, de nouveaux espaces sont construits[43] – rien d'étonnant, dès lors, à ce que le critique promeuve des dispositifs conviant à la *jam session*,

[40] Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

[41] Outre les performances de musiciens itinérants (*buskers* et *buskaction*), nous pensons ici au bel exemple des « concerts à emporter » proposés par la Blogothèque [www.blogotheque.net] : des sessions filmées d'artistes ou de groupes indies de renom invités à jouer dans la ville, la rue, un parc, un appartement, « avec les incidents de passage, les hésitations, les coups de folie ».

[42] « Théorie des moments et construction des situations » [texte non signé], dans *Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, p. 11.

[43] « Ce terme d'*interstice* fut utilisé par Karl Marx pour qualifier des communautés d'échanges échappant au cadre de l'économie capitaliste, car soustraites à la loi du profit : troc, ventes à perte, productions autarciques, etc. L'interstice est un espace de relations humaines qui, tout en s'insérant plus ou moins harmonieusement et ouvertement dans le système global, suggère d'autres possibilités d'échanges que celles qui sont en vigueur dans ce système ». Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, p. 16.

aux repas, aux meetings, aux jeux de rôle et autres fictions. Malheureusement, le facteur nécessaire à l'invention de telles situations, à savoir l'aptitude de chacun à prendre part délibérément à la situation, qu'elle soit fortuite ou préméditée, en l'abordant sur le mode de l'improvisation, de la liberté ou de l'autonomie, fait défaut à sa théorie critique selon laquelle un dispositif artistique de type relationnel ne réclame que la disponibilité du spectateur (« association libre »). En effet, on sait à quel point il est indispensable d'encadrer et d'orienter celui-ci pour qu'il prenne conscience du sens et des enjeux d'une telle œuvre, avant de faire – éventuellement – acte de présence. Les interventions et dispositifs artistiques ne se livrent pas d'eux-mêmes ; ils appellent des dispositifs d'accompagnement[44]. Aussi, la spontanéité et l'authenticité de l'action, dans ce contexte régulé et formaté (du lieu aux systèmes de médiation), est un leurre. Contrairement à une situation réelle totalement contingente, une situation *exposée* (encadrée, formatée, formalisée) ou *mise en situation* (de l'ordre, donc, de la fiction) manque, du fait de la trop grande hétéronomie qu'elle implique, à son statut d'expérience, dans son acception pragmatique. Bien sur, loin de l'idéalisme et de l'idéologie du « choc esthétique » qui conduit à refuser toute forme de pédagogie de la culture, il convient de garder à l'esprit qu'une relation spontanée et qu'un accès immédiat à l'expérience esthétique ne va pas de soi ; aussi, celle-ci réclamera sans doute toujours des formes de médiation appropriées.

Se pose donc, face à de telles situations, la question du couple *autonomie* (la faculté qu'a l'individu de se déterminer par soi-même, de choisir, d'agir librement) et *hétéronomie* (le fait d'être influencé par des facteurs extérieurs, d'être soumis à des lois ou des règles dépendant d'une entité extérieure). On ne tranchera pas, dans une réflexion sur une esthétique de la situation, sur la prévalence de l'un des pôles sur l'autre, d'autant plus que, à l'évidence, l'homme et son action sont à la fois hétéronomes et autonomes ; l'individu aussi libéré soit-il, ne s'affranchit jamais totalement des causes biologiques, socio-culturelles et psychologiques. La question est donc plus de savoir comment s'établit l'équilibre autonomie-hétéronomie dans une

[44] Voir, à ce sujet, Jérôme Glicenstein, « L'œuvre en situation(s). Dispositifs et métadispositifs de l'art contemporain », dans Sébastien Biset (dir.), « Esthétiques de la situation », *(SIC)* n°3, Bruxelles, 2009.

esthétique de la situation au sein de laquelle les acteurs sont plus ou moins conviés à assister ou participer d'un événement en cours. Si l'événement ou le dispositif est reconnu d'emblée comme appartenant au monde de l'art, il va induire des comportements qui seront fonction de cette reconnaissance (rejet, incompréhension, mépris ou, à l'inverse, investigation ludique d'une situation artefactuelle voire cérébralisme de la part d'un public averti et initié). Si l'événement ou le dispositif s'efface dans le mouvement du monde, de manière à ce qu'il y participe sans trop d'exhibition (d'exposition, de mise en vue), on peut croire que les réactions, moins conditionnées, seront plus spontanées (*sua ponte*, « volonté propre »), libres (sans entrave), sans pour autant être totalement inconditionnées (subsistent à chaque fois des facteurs externes, causes biologiques, socio-culturelles, psychologiques ; aussi, le pique-nique, le marché et l'animation de rue restent des activités codées, d'une manière ou d'une autre). D'où la nécessité, pour certains artistes, de faire disparaître autant que possible le dispositif ou l'événement en cours[45]. Et s'il y a mise en vue, il y a fort à parier qu'elle se joue sur le mode de l'effacement et de l'éphémère, que l'on pense au *Paradox of Praxis I - Sometimes making something leads to nothing* (1997) de Francis Alÿs, action au cours de laquelle l'artiste pousse un bloc de glace dans les rues de Mexico jusqu'à sa fonte complète, déclenchant – comme chacun de ses gestes relevant d'une « quasi-insignifiance »[46] – une propension narrative dont le contrôle lui échappe (rumeurs, micro-fictions ou fables urbaines) ; à ces fausses files d'attente (*Awaiting Enacted* et *Good feelings in good times*, 2003) mises en scènes par Roman Ondák, amorcées par quelques complices et produisant, sur un mode critique, une foule sans but ni intérêt ; aux tables de pique-nique implantées par le laboratoire d'exploration urbaine SYN- dans une vingtaine de sites résiduels de la région métropolitiatine de Montréal (*Hypothèses d'amarrages*, 2001-2008) ; ou aux nombreuses « pratiques furtives » telles que décrites par Patrice

[45] Ces pratiques, gestes et démarches que caractérise l'inapparence recouvrent leur visibilité lorsqu'ils sont identifiés et analysés dans des catalogues, des revues spécialisées, des conférences, etc., nécessaires à leur promotion et à leur légitimation. Il s'agit par conséquent d'une inapparence relative.

[46] Francis Alÿs, *Art Press*, n° 263, décembre 2000, p. 20. Voir également, entre autres, Thierry Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Éditions du regard, 2002.

Loubier[47], interventions inapparentes ou à faibles coefficient de visibilité ponctuant occasionnellement l'espace public et privé, avec plus ou moins de subtilité selon les cas. Ces gestes – bien qu'à l'occasion candides et donc sujets à débat – font basculer nos certitudes et nous amènent à reconsidérer politiquement notre quotidien. Ils introduisent dans l'espace social « constitué de routines, d'habitudes, de croyances (…) un élément de stupéfaction qui suspend le jugement, interdit l'interprétation et nous rend étrangers à nos propres schémas d'intellection »[48], ainsi que le remarque Daniel Vander Gucht. Si, dans un second temps, nous nous ressaisissons en mobilisant nos catégories habituelles d'entendement, cette irruption inattendue de l'incertitude, de l'inédit, « d'une altérité possible dans l'univers du familier » est à même de nous conduire à « reconstruire différemment les communautés de sens et les catégories d'interprétation qui structurent notre existence sociale »[49]. Bien que cet effet disrupteur soit inhérent à toute production artistique, les esthétiques de la situation telles que nous les qualifions ici ont ceci de particulier qu'elles « fondent cet effet en un dispositif maïeutique d'intervention dans l'espace social »[50].

Enfin, il semble que cette dissolution ou évanescence de l'esthétique dans les contextes de notre quotidien – à l'état *gazeux*, d'*éther*[51] – ne se restreigne au seul champ de la création cautionnée, pour tout dire l'art contemporain. Aussi, il arrive que certains musiciens ambulants se fassent une spécialité de ces situations, en témoigne le bel exemple des « concerts à emporter » proposés par la Blogothèque[52] dans les rues de la ville, un parc, un appartement, « avec les incidents de passage, les hésitations, les coups de folie », et, de manière plus affirmative et volontaire encore, les *buskers* Bongo Mike et Extremely Franck Jeremy qui, depuis les années 1980, pratiquent et défendent l'art de la performance musicale de rue, nomade,

47 Voir, notamment, Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), *op. cit.*

48 Daniel Vander Gucht, « Figures de l'engagement citoyen de l'artiste : entre activisme politique et art relationnel », dans Sylvain Fagot et Jean-Philippe Uzel (dir.), *Enonciation artistique et socialité*, Paris, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2005, p. 134.

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*

51 Yves Michaud, *op. cit.*

52 Voir les « concerts à emporter » sur www.blogotheque.net.

itinérante, contextualisée. Ces deux figures singulières qu'une vie d'inconfort sur la route a menées de Londres aux Balkans, en passant par la Belgique, ont eux-mêmes défini leur pratique en tant que « situation art », que l'on serait tenté de traduire par « art *de la* situation ». Si ce *buskaction* (revendication des performances des musiciens ambulants comme « situation art ») reste lié à une finalité artistique (mais populaire, *folk*) ouvertement politique, ne constituant par là qu'un cas particulier – marginal – d'esthétique de la situation, il existe bien d'autres exemples de projets de situations pensés et réalisés en dehors d'une perspective proprement artistique : nous pensons, parmi d'autres, à ces d'initiatives citoyennes qui tendent à mettre en œuvre des projets destinés à ouvrir le réel à d'inhabituelles trajectoires d'expérience. De plus en plus, au centre des politiques culturelles des collectivités, les friches sont investies de nouvelles missions, et l'on sait à quel point l'art est un objet d'expérimentation privilégié au sein de ces espaces résiduels. Mais de telles zones en jachère peuvent également devenir un lieu d'invention pour une collectivité sans qu'un projet artistique n'y soit implanté en guise de catalyse. On mentionnera, parmi d'autres cas, le bassin de la Maltournée, à Saint-Denis, initialement destiné au retournement des péniches, situé à proximité d'une autoroute et d'une gare autoroutière. Depuis 2001, une association veille au maintien de ce qui n'a été ni voulu ni planifié par les autorités locales. Les membres de la Maltournée ont semble-t-il été inspirés par la rudesse des lieux en jachère, et convient leurs concitoyens à de petits bals, à planter des potirons, à faire des crêpes, à fabriquer des radeaux, etc[53]. Loin d'être un cas isolé[54], ce type d'interventions dans l'espace public, dont le dénominateur commun est d'interroger le territoire habité, les récits et pratiques qui le traversent et les conditions de son évolution, suscite aujourd'hui un certain engouement : ces projets d'invention collective

53 Voir Axel Sowa, « Dans l'œil du cyclone, rien n'est joué. Autour du bassin de la Maltournée, Saint-Denis, France », dans *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 368 (*Participer*), janvier 2007.

54 Bruit du frigo est un collectif pluridisciplinaire regroupant une équipe de professionnels issus de champs variés. Il se situe entre initiative citoyenne et projet multiforme : son activité est un hybride entre bureau d'étude et médiateur urbain, entre éducation populaire et développement culturel, entre création artistique et programmation. Voir Sebastian Niemann, « Bruit du Frigo à l'écoute de la ville », dans *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 368 (*Participer*), *op. cit.*

cherchent à construire des situations et des dynamiques susceptibles d'ouvrir à chacun la possibilité d'exercer une curiosité critique sur son quotidien et de s'impliquer dans les processus qui le transforment.

Les recherches actuelles consacrées à l'urbanité interstitielle accordent de la même manière une importance toute particulière au rôle et à la figure de l'usager dans la qualification des lieux, des non-lieux, des interstices, etc. – autant de notions qui, plus que spatiales, sont prioritairement sociales en ceci que le lieu est une potentialité que l'existence humaine et/ou les relations sociales réalisent. Un tel intérêt a donc des impacts localement significatifs sur l'aménagement du territoire et des espaces naturels publics ; il traduit la nécessité d'inventer le quotidien à travers la notion pragmatique de situation qui, délogée du carcan esthétique, devient l'occasion privilégiée de porter sur le familier un regard inédit en vue de sa possible transformation (faire usage, interpréter, consiste, à chaque occasion, à produire du nouveau). Ces moments où surgit cette dynamique d'ouverture, l'*extra-ordinaire* comme instant du réel ébranlé, invitent à reconstruire différemment les communautés de sens et les catégories d'interprétation qui structurent notre existence sociale ; de telles situations constituent par conséquent le lieu privilégié d'un partage du sensible. L'extra-ordinaire n'est pas ici compris dans le sens de « spectaculaire », ainsi que le suggérerait Georges Perec en opposition à l'infra-ordinaire [55] qu'il commente avec justesse : il n'est en rien lié au spectacle, il est un événement inhabituel, mais pas moins réel, qui vient ponctuellement interrompre, pour l'intensifier, l'ordre des choses, du quotidien, l'ordinaire.

Sur la perspective pragmatiste

La situation, ainsi saisie dans ses enjeux et dans quelques unes de ses pratiques, rend compte de la nécessité de privilégier, dans l'étude d'une certaine création contemporaine, une approche pragmatiste soucieuse de considérer l'esthétique au sein de la praxis de la vie. En effet, au-delà de participer d'une construction collective et partagée du réel, cet art qui substitue à la représentation la réalisation expérimentale de l'énergie

[55] Georges Perec, *L'infra-ordinaire,* Paris, Seuil, 1989.

artistique dans les contextes, ambiances et situations du quotidien, ne contribue-t-il pas à favoriser le développement d'un « paradigme esthétique de la subjectivation » – selon la formule guattarienne [56] ? Ce paradigme de la création contemporaine, commenté par quelques auteurs déjà, consiste, en lieu et place des objets, à mettre en œuvre des « dispositifs d'existence » ; l'art, loin de toute autonomie, projette ainsi de matérialiser des rapports au monde en vue d'une constitution sans cesse renouvelée de modes ou possibilités de vie.

Autrement dit, ce paradigme esthétique suggère que nous produisions notre existence à l'aide de ces « machines à faire bifurquer la subjectivité » que sont les œuvres d'art. Il excède par conséquent le seul champ de la création cautionnée (« la subjectivation, c'est la production des modes d'existence ou styles de vie » [57]) et semble déjà se manifester à travers certaines pratiques culturelles par l'intermédiaire desquelles l'individu édifie son quotidien : que ce soit dans les initiatives collectives d'occupation ou de détournement du territoire mentionnées plus haut, ou dans le développement de certaines pratiques amateurs que facilite aujourd'hui la démocratisation des outils de (re)production et de création, mais aussi d'échange [58] – chaque jour, la culture numérique, du réseau et d'une création auto-gérée problématise la place et le statut de l'artiste : l'artiste, est-ce tout le monde potentiellement ? Dans ce contexte où

[56] Dans sa lecture de Félix Guattari, Nicolas Bourriaud, qui tend à rendre compte de l'existence d'un paradigme esthétique de la subjectivation, démontre en quoi l'invention consiste en une *écosophie* au sein de laquelle chaque individu doit se considérer responsable des formes qu'il rencontre et de leur fonctionnement social. Le concept d'écosophie est emprunté au philosophe qui préconise, dans *Les trois écologies*, une *praxis artistique-écosophique*. La pratique écosophique – à comprendre comme l'articulation éthico-politique de l'environnement, des rapports sociaux et de la subjectivité humaine – vise faire s'étayer les unes les autres des pratiques innovatrices de recomposition des subjectivités individuelles et collectives, au sein des nouveaux contextes technico-scientifiques, et des nouvelles coordonnées géopolitiques. Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989 ; Nicolas Bourriaud, « Le paradigme esthétique (Félix Guattari et l'art) », dans *Chimères*, n°21, 1993, publié dans Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.* ; et Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999.

[57] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 2005, p. 156.

[58] Voir, à ce sujet, Sébastien Biset, « Nouveaux régimes esthétiques, pratiques culturelles émergentes et automédialité », dans *Revue d'études culturelles de l'Université de Bourgogne*, n°4, 2009, repris ici-même.

s'amplifie l'engouement pour l'amateurisme et l'expression de soi (là où l'on parle d'automédialité et d'extimité [59]), l'âge contemporain – l'hypermodernité, ainsi que le qualifie Gilles Lipovetsky [60] – s'accompagnerait-il, pour le meilleur et pour le pire, d'une réalisation partielle des projets néo-avant-gardistes dont on a pourtant maintes fois dénoncé l'utopisme et les échecs : réalisation de l'art au quotidien, créativité généralisée à la portée de tous, désubstantialisation de l'œuvre au profit d'une esthétique expérientielle, etc. ? Enfin, de tels modes de subjectivation ne sont pas sans rappeler les *tactiques*[61] commentées par Michel de Certeau dans son *Invention du quotidien* ; autant de manières de vivre les situations subies, des manières d'« ouvrir une possibilité de les vivre en y réintroduisant la mobilité plurielle d'intérêts et de plaisirs, un art de manipuler et de jouir »[62].

Dans *L'art à l'état vif*, le philosophe pragmatiste Richard Shusterman, dans le sillage de Dewey, insiste sur cette fonctionnalité de l'art dont le but est la justification de l'existence. En s'intéressant prioritairement à certaines formes d'art populaire (la culture hip hop notamment), il montre en quoi l'art émerge de besoins et de désirs naturels, de rythmes et de satisfactions organiques, tout comme de fonctions sociales. Il ne semble donc pas inutile de retrouver une continuité entre l'expérience esthétique et les « processus normaux de la vie » , puisque lier l'esthétique à la sphère de la praxis, rompre l'identification de l'art au seul « monde de l'art », et reconsidérer la notion d'art en l'affranchissant de la dualité qui le sépare de la vie, c'est aussi défendre la légitimité esthétique d'un art dit populaire en dehors de toute hiérarchie oppressive, afin qu'il s'offre dans l'expérience à l'état vif[63].

[59] *Ibid.*
[60] Voir, notamment, Sébastien Charles et Gilles Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2004.
[61] Distinguant la *stratégie* de la *tactique*, Michel de Certeau note : « Les stratégies misent sur la résistance que l'*établissement d'un lieu* offre à l'usure du temps ; les tactiques misent sur une habile *utilisation du temps*, des occasions qu'il présente et aussi des jeux qu'il introduit dans les fondations d'un pouvoir ». Michel de Certeau, *L'invention du quotidien.* T. 1, *Arts de Faire* [1980], Paris, Gallimard, 1990, p. 63.
[62] *Ibid*, p. LI.
[63] Richard Shusterman, *L'art à l'état vif*, *op. cit.*

À cette conscience pragmatiste répond probablement la nécessité des artistes contemporains de réintégrer l'art au plus près du réel, qu'il en émane, même, au travers de pratiques et de gestes relevant du transitoire, du processus et de l'événement. S'ils affectionnent tant les jeux avec l'imperceptible, l'éphémère, et l'inapparent, c'est pour mieux libérer l'art du carcan des modèles structuraux et de l'obsession formaliste, mais surtout pour rendre opératoire une situation qui ne réclame aucun excès de visibilité (de mise en vue, d'exposition), au profit de pratiques furtives et d'une « quasi-insignifiance ». En effet, le concept de situation est, nous l'avons vu, peu compatible avec le factice et l'artefactuel : en atteste l'impasse du projet d'une esthétique relationnelle, mais aussi l'échec de certaines initiatives affranchies de toute intention artistique et conçues au cœur du réel. Ainsi, dans une banlieue du Havre a été implanté en 2007 un conteneur déguisé en hall d'immeuble, destiné à dévier l'occupation nuisible des paliers par les jeunes. Ce dispositif propose de faire « comme si », de jouer la rencontre en un lieu prévu à cet effet. Mais le simulacre de situation ne fonctionne pas : les jeunes ne sont pas dupes, la polémique éclate et avec elle le refus de certains d'être considérés comme des « sardines que l'on met en boîte » ou des moutons que l'on satisfait avec un abri de fortune – l'imagerie du conteneur, destiné au transport de marchandises, n'aidant pas.

Bien entendu, on n'exclura jamais la forme ; une action, un événement produit inévitablement une configuration, mais celle-ci importe désormais moins que son processus de constitution et à travers lui ses effets, c'est-à-dire le geste et ce qu'il permet, production de subjectivités et autres. L'art, quarante ans après *Quand les attitudes deviennent forme*[64], se soulage peu à peu du règne de l'apparence, de la mise en vue. Penser prioritairement le geste en tant qu'acte de nature et de portée politique : court-circuiter la mouvance urbaine, reconquête collective de ses interstices, éléments catalyseurs de situations, tactiques et politiques de l'usage, les

[64] Cette exposition, organisée en 1969 à la Kunsthalle de Berne par Harald Szeemann, témoignait d'une nouvelle sensibilité (Beuys, Merz, Morris, Oldenburg, Serra, Weiner, etc.), axée sur l'attitude et le processus qui sous-tendent l'objet de l'exposition, en restant toutefois subordonnés à la forme. Une tendance performative inapparente, à faible coefficient de visibilité, a permis à l'attitude et au geste de s'en affranchir partiellement.

pratiques contemporaines à faible coefficient de visibilité ont rendu légitime l'inapparence sans rien ôter à la pertinence politique d'une esthétique qui s'incarne désormais moins dans le dispositif que dans la situation. C'est par là renouer avec le caractère processuel des œuvres d'art, dans la production de micro-récits d'émancipation[65], c'est-à-dire, ainsi que le concevait Adorno, que les œuvres d'art ne sont œuvres d'art qu'en acte, dans la dynamique vivante de l'expérience[66]. Cette dynamique est au cœur des esthétiques de la situation : elle en émane et la prolonge, l'intensifie ; elle en est à la fois le terreau et l'enjeu.

[65] Lyotard a distingué, dans la modernité, le « récit d'émancipation » du « récit spéculatif », opposant une pratique artistique contribuant au bien de l'humanité et une pratique qui n'a d'autre fin qu'elle-même.
[66] Cfr. note 25.

CONVERSATION
MANUEL FADAT / SÉBASTIEN BISET

OCTOBRE 2008 – FÉVRIER 2009

SUR L’EXPRESSION D’ « ART POLITIQUE »
ET L’ESTHÉTIQUE PRAGMATIQUE

Manuel Fadat - Je m'adresse à l'historien de l'art et à l'artiste. Je précise que je n'ai pas une grande expérience de ta pensée et de tes pratiques artistiques si ce ne sont quelques articles, une conférence, et quelques créations sonores glanées sur ton *website* [67].

Il me semble cependant, et c'est précisément pour cela que je t'ai proposé un entretien, que ce que tu problématises et que tu proposes appartient d'une manière pertinente au prisme des réflexions sur les dimensions sociales et politiques *dans* et *de* l'art contemporain, sur les relations entre art et politique, s'agissant aussi bien des enjeux politiques de l'art (qu'il subit et qu'il produit), que des liens entre l'art et *la* politique et entre l'art et *le* politique. Le sujet est complexe, historiquement chargé, il ne se résume pas d'un coup de baguette théorique ou pratique, mais nous devons continuer de l'évoquer, de le réfléchir, de l'interroger.

Habituellement, pour prévenir sur ce qui t'attend, les sujets sur lesquels j'interroge mes interlocuteurs sont les suivants : les dimensions politiques et sociales de l'art ; les conditions de possibilité d'un art engagé/politique, aujourd'hui ; ce que signifie l'art politique ; pourquoi s'y être intéressé ou pourquoi pratiquer un art que l'on peut dire politique ; sur le pourquoi, dans le cas inverse, ne pas parler d'art politique ; la valeur, aujourd'hui de l'expression art politique ; le moment où l'art *est* politique ; la fonction critique ; le problème de l'autonomie de l'œuvre d'art ; la question de l'efficacité, de l'efficience ou de l'effectivité (selon la manière dont on aborde le problème) ; la critique institutionnelle ; la critique artiste ; l'insubordination et la subversion ; la confrontation ; la notion de public et d'espace public ; la critique sociale et politique effectuée par l'artiste ; le regard porté par celui-ci sur la société et la politique ; la question de l'émancipation ; la question de la dépolitisation et la question de la politisation *de* l'art, *par* l'art, *dans* l'art, par réaction ou par affinité ; la question des « pouvoirs » de l'art ; les formes d'art politique actuel. Mais

[67] Un article dans l'ouvrage *Les formes contemporaines de l'art engagé* ; une conférence intitulée *Dépolitisation de l'art et pratiques de responsabilisation : quand le désengagement artistique appelle la tactique de l'usage* dans le cadre d'une journée d'étude conduite par la revue *Marges*, un texte intitulé *Un geste d'insubordination*, qui évoque clairement et théoriquement ta pratique de *noiser* et tes positions en tant qu'artiste.

aussi du point de départ motivant un tel type de sujet : les relations humaines, les conditions d'existence. Comment vivre ensemble, comment fonctionner ensemble, quelle est la place de l'art dans ce vivre ensemble ? De quelles interactions l'art est-il la conséquence, quelles nouvelles interactions produit-il et vers où et vers quoi contribue-t-il à nous emmener ?

Ces questions peuvent apparaître naïves et évidentes. Mais je continue néanmoins. L'artiste est un homme/une femme, appartenant au corps social et politique. Il/elle ne peut totalement se substituer à celui-ci. Peu importe le degré d'intégration, d'assimilation, d'appartenance au « monde de l'art », tout artiste propose une vision, une conception, et, comme on l'a beaucoup dit, il propose une manière d'être au monde et des attitudes qui traduisent son être au monde, ceci impliquant des enjeux et des perspectives politiques : consciemment ou inconsciemment. En tant qu'il s'adresse au monde, il est responsable de ce qu'il adresse, du pourquoi et du comment de ce qu'il adresse, responsable de ses actes et de ses choix. S'exposer, c'est s'engager, c'est être dans *la* politique et être dans *le* politique car l'œuvre n'est jamais au milieu de rien, car elle entre – une fois sortie de l'atelier – dans des réseaux, des systèmes, des cadres, des structures, des statuts, des lieux, par lesquels le spectateur les reçoit.

L'art *est* politique a-t-on souvent entendu : on se demande donc comment il est politique, en faveur de quelle façon de penser le vivre ensemble et la gestion des affaires du monde ? Ceci n'exclut pas l'accident, le droit à l'erreur. Par ailleurs, la question n'est pas d'*imposer* à l'artiste la responsabilité de s'exprimer clairement dans ses œuvres sur un fait ou une idéologie politique, bien entendu, car il est là question de positionnement. Et certes, l'on comprend aussi la nécessité de certains de vouloir se sentir dégagés de ce trop de cadre et de questionnements. Mais l'on comprend la nécessité de ceux pour qui l'œuvre – en plus de ce qui la constitue en tant qu'œuvre d'art par rapport au monde de l'art et à son histoire – est une arme, un vecteur, un véhicule, une fonction. On comprend ceux pour lesquels la création est un lieu de résistance, d'opposition, de lutte politique, de manifestation, de conceptions politiques traduisant un mode de vie par rapport à d'autres modes de vie. On comprend ceux qui, *par* l'art, mais surtout par le *comment* ils vivent leur art et le font vivre, optent politiquement pour d'autres façons de voir, de faire, d'accompagner des

idées politiques en faveur d'une conception : même si le danger de l'institutionnalisation et du marché de l'art, ces bêtes aux ventres encore chauds, les guette.

Notre grand problème aujourd'hui, c'est l'échec des avant-gardes et leur rapport à la politique, au militantisme, à l'utopie de croire que l'art pouvait transformer le monde : Ah ! Ils ont voulu imposer des idées et n'ont rien pu *en définitive* !? Notre problème, c'est aussi une lecture défaitiste liée à ce que l'on a nommé la postmodernité, et pour le dire globalement une lecture faite des années quatre vingt et quatre vingt dix, apparaissant comme période d'échec, de fin, de n'importe quoi, de dépolitisation, d'art intégré par la société du spectacle. Que le monde de l'art soit relativement pourri ? C'est un fait, cela fait de nombreuses années qu'on nous le montre sous plusieurs angles et selon plusieurs positionnements politiques. Qu'il n'y ait pas possibilité de faire autrement de l'art ? Que les manières de faire ne puissent pas drainer, hors de l'œuvre, dans l'œuvre, par l'œuvre, de la politique ? Que les œuvres elles-mêmes, en tant que l'art s'est rapproché de la vie et du réel, ne soient pas politiques et politisantes, même s'il faut préciser quelles s'exercent dans le champ du symbolique ? Rien n'est moins sûr. Mais tout réside, nous dira-t-on dans ce que « art » veut dire ...

Sans tomber dans ce qui serait apparemment vu comme une redite *kitsch* du « lève le poing camarade », sans tomber dans « l'idéologisme », dans l'enthousiasme révolutionnaire littéral et démonstratif, car c'est bien l'un des soucis de l'art politique, il me semble que le monde reste à changer, que l'homme souffre encore, car les inégalités, les aliénations, les oppressions sont toujours, semble-t-il, supérieures aux émancipations. Et puis, l'art est bien *la lutte constante de l'homme pour se créer une réalité autre que celle dont il hérite*, comme le dit le poète Nigérien Chinua Achebe. Et *ça* : c'est politique. J'apprécie par ailleurs cette phrase d'Alain Badiou qui dit qu'« *il y a toujours assez de politique dans le monde pour proposer à l'art au moins un point de capiton, où s'épingle et s'exténue l'infini renvoi des possibles* ». Au risque d'être caricatural, faire *de la* politique ou être politique avec de l'art, le principe ne me gène pas, cela ne change pas le rapport à l'œuvre – qui est toujours aussi riche et complexe, Jean Lauxerois nous le montre bien[68] dans une perspective indéniablement politisée – ni celui de l'artiste, ni celui du spectateur. La relation « esthétique » elle aussi, est toujours riche et complexe, sur le modèle de n'importe quel dialogue, entre liberté et détermination, entre éloignement et proximité, contexte et arrachement, présence et absence, intériorité et extériorité, même et différence, et tous les binômes et polynômes du cosmos (au sens de l'univers visible et structuré), de même quelle peut être un rapport de force et un rapport de pouvoirs s'exerçant à un niveau ou à un autre (si l'on suit l'idée que Giorgio Agamben développe dans son livre *Qu'est ce qu'un dispositif ?*).

Peut être que le problème est encore là : c'est qu'il n'y a rien de moins léger que la politique et que l'on aimerait y substituer l'art, l'artiste, l'œuvre, en indiquant qu'en tant que domaine radicalement libre il ne peut être pris dans les complications et comportements que celle-ci implique. Pourtant, l'art est rien moins que radicalement libre et son avenir se joue aussi à l'échelle politique : dépendant de notre stade de la mondialisation, de la globalisation, de marchandisation, ce qui pose là encore des problèmes d'intérêts, de priorités, et de nouveaux rapports de pouvoirs qui vont s'exercer dans les années à venir – avec les émergents au stade de l'émergence ou ayant émergés – et probablement nous surprendre, s'ils ne nous surprennent pas déjà.

[68] « Œuvre : le terme à son prix. Car aussi curieux qu'il y paraisse, ce concept n'a jamais été au centre d'aucune esthétique. Il faudra attendre Heidegger et Adorno (chacun dans son style et au-delà de leurs divergences) pour qu'il prenne toute son importance. Avec, en préalable, une critique radicale de l'esthétique. Si elle échappe à l'emprise de la rhétorique des signes et de la théâtralité des codes, l'œuvre est une manière irremplaçable de dire et de construire, de manière toujours neuve, la transmission et les généalogies, de répondre des identifications, de délivrer des possessions et des aliénations : elle est la plasticité contre l'identité. Elle est l'incarnation concrète et vivante de cette puissance plastique et critique de la métamorphose, qui forme les grandes syntaxes, individuelles et collectives – ou il s'agit moins de la notion de "public", comme le disent les institutions, que des liens de communauté entre singularités : syntaxes qui sont déjà nécessairement à l'œuvre chez tout homme, dans le rêve, le jeu, l'amour, le souvenir, etc. Voilà pourquoi, me semble-t-il, il est temps aujourd'hui de donner son essor à une pensée de l'imaginal – cette dimension que la philosophie et l'esthétique ont pour essentiel chômée, en l'écrasant entre le sensible et l'idée. L'imaginal est le lieu et l'affaire du symbolique. Le sym-bolon est toujours un fragment qui tient-lieu d'une unité toujours possible. Il est cette présence qui incarne une absence. Il prend ainsi en charge le négatif du temps, en le maintenant. Il appartient donc au temps et au devenir. Et ne saurait ni se décréter ni relever de la seule théorie. Il est l'affaire de l'œuvre seule, de ce qui est à l'œuvre, comme espacement du temps et ouverture d'avenir. L'art peut se concevoir alors comme l'espacement symbolique d'une communauté respirable **».** Extrait de Jean Lauxerois, *Petit manifeste pour une politique de l'œuvre*, interview par Catherine Millet, dans *Art press* n°252, décembre 1999, pp. 40-44.

Manuel Fadat – Lors de la conférence *Dépolitisation de l'art et pratiques de responsabilisation : quand le désengagement artistique appelle la tactique de l'usage* que tu as donnée dans le cadre d'une journée d'étude intitulée *Irresponsabilité de l'art ?*, organisée par la revue *Marges* [69], tu as commencé par dire que la question de l'adéquation art et politique constituait un débat si vif et si vaste qu'on pouvait parler aujourd'hui d'un « véritable effet de mode, voire un leitmotiv dans les discours sur l'art actuel ». Au-delà de l'effet de mode, je pense quant à moi que la question est brûlante et nécessaire, mais encore quelle est tout à fait relative à notre époque, ne m'étonnant d'ailleurs presque plus quelle ait pu « ressurgir » si vigoureusement depuis les années 1990, pour de multiples raisons, même si celle-ci n'avait en réalité pas tout à fait quitté la scène de l'art, ni du côté théorique, ni du côté pratique. C'est entre autres pour cette raison que je travaille sur *La question des dimensions sociales et politiques dans l'art contemporain*. C'est aussi pour cette raison que j'ai désiré m'entretenir avec toi, puisque ce sujet semble t'importer particulièrement, à la fois en tant qu'historien de l'art et à la fois en tant qu'artiste, si j'en juge par les textes que tu as publié et que j'ai pu lire, mais encore par ta pratique de *noiser*. Ma première question sera très simple. Qu'est ce qui te pousse, toi, à travailler sur ce sujet des relations entre art et politique, et dans quel but ? Artistique, théorique, politique ? L'état du monde, l'état de l'art, ou précisément parce qu'il s'agit d'une des questions essentielles pour le présent et le devenir de l'art ?

Sébastien Biset - La question de l'art « politique », tradition séculaire, est de toute évidence devenue un leitmotiv dans les discours sur les pratiques contemporaines de l'art. C'est dans l'air du temps (ce qui ne signifie pas qu'il n'y ait pas de raison à la prégnance de cette question, mais elle reste latente, occultée par l'effet de mode du discours critique sur le politique). J'ignore ce qui m'a poussé à engager une réflexion sur le sujet. Elle est la conséquence, je pense, d'une recherche de ce qui, dans l'art, échappait aux considérations exclusivement formelles et analytiques. Moins préoccupé par la forme que par le fond et le contexte (social, culturel, historique et autres), j'ai toujours préféré penser l'art comme outil (au sens noble du terme) plutôt que comme forme, c'est-à-dire que je m'interroge davantage

[69] *Irresponsabilité de l'art ?*, vendredi 20 juin 2008, INHA.

sur le geste et son éventuelle finalité plutôt que sur l'œuvre elle-même, ses dimensions objectale et formelle. Je dois admettre aussi qu'il fut un moment où je finissais par manquer d'air lors de mes pérégrinations et errances en contextes institutionnels. Je dois peut-être ça à une pathologie quelconque (l'angoisse ou l'ennui des lieux clos ?), mais j'ai éprouvé assez vite le besoin – vital pour ainsi dire – de voir l'art participer du monde tel qu'il va, en dehors de la muraille institutionnelle – qu'il s'en affranchisse intégralement. Et je ne fais pas ici référence à la critique institutionnelle comme tendance ou pratique de l'art, tant on sait l'aporie de celle-ci (je ne suis pas non plus un partisan du vieux « brûlons les musées », qu'on se le dise). Disons que je me suis naturellement tourné vers des pratiques de nature contextuelles ou, pour le dire autrement, vers un art de nature pragmatique qui, en se développant dans le sens du refus de l'autonomie que lui conféraient les théories formalistes du modernisme, substitue aux objets des « dispositifs d'existence ». Par cette formule, je renvoie malgré moi au vocabulaire de Nicolas Bourriaud (qui s'inspire des lexiques nietzschéen et deleuzo-guattarien) [70], référence délicate puisque ses propos sont largement connotés et, il est vrai, faibles du point de vue théorique. L'idée intéressante – mais son fantasme d'une esthétique relationnelle n'est parvenue à l'atteindre dans les formes qu'on leur connaît – est de privilégier, en dehors d'une « sphère autonome » – le monde de l'art –, des pratiques artistiques (mais qui selon moi ne le sont plus exclusivement) matérialisant des « rapports au monde » en vue de proposer des « économies d'existence », ou « possibilités de vie ». C'est ce rapport de l'activité artistique au réel qui m'a conduit à poser la question de la pertinence politique d'une certaine création contemporaine toute entière tournée vers sa dimension praxique, de ses promesses et de ses limites.

M. F. – Sans toutefois dérouler toute l'histoire de ce que l'on pourrait nommer l'art politique ni énoncer ses multiples apparitions, enjeux,

[70] Voir : Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du Réel, 1998 ; Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 1999 ; Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Dijon, Presses du réel, 2003 ; ouvrages auxquels il faut à présent ajouter le tout récent *Altermodern*, publié en 2009 à l'occasion de la quatrième triennale de la Tate Britain dont il est le curateur.

perspectives et résonnances pratiques et analytiques durant le XXe siècle, et tenant compte du fait que l'art politique ne s'arrête ni à l'imagerie politique ni à l'imagerie de propagande idéologique, comme il faut tenir compte de l'existence des discours sur sa nécessaire « réévaluation » ou « redéfinition », te semble-t-il valable d'employer l'expression d'« art politique », aujourd'hui, pour qualifier certaines œuvres, démarches ou pratiques artistiques ?

S. B. – Je l'utilise par défaut. Et je mentirais en prétendant qu'elle me convienne. Quand j'en fais usage, je réfère directement à l'étymologie du mot, à son sens premier qui concerne le vivre ensemble et l'organisation du *socius*. C'est cette signification que je retiens : je préfère à la question *de la* politique celle *du* politique, du vivre ensemble et donc de l'agir social. Bien sur, face à la question « politique », certains chercheront à savoir de quel bord tu es, de gauche de droite, de quelque ultra- ou extrême-, ou totalement apolitique. À vrai dire je m'en fous, mais je reconnais la difficulté qu'il y a à user du terme politique à partir du moment où sa signification dans le langage courant est restreinte et limitée, éloignée de son sens originel et de sa véritable portée. C'est donc la question de l'art comme activité humaine et donc sociale qui m'intéresse, le reste m'importe peu. Aussi, j'ai tendance à préférer la notion d'art pragmatique qui renvoie à un état plus spécifique de l'art et à ses enjeux en termes socioanthropologiques, si l'on se réfère à la pensée du philosophe pragmatiste John Dewey[71] ou de Richard Shusterman[72].

M. F. – Je voudrais te citer une phrase importante à mes yeux, tout comme l'est son auteur. Il s'agit d'une citation que j'utilise beaucoup pour mes entretiens. Mikel Dufrenne écrivait en 1974, dans un contexte socio-politique différent du notre, dans son livre *Art et politique* : « partout où créer c'est jouer, et où le jeu introduit du jeu dans le système, ébranle quelque part les rapports de domination et les certitudes idéologiques qui

[71] John Dewey, *Œuvres philosophiques.* T. 3, *L'art comme expérience* [1934], Publications de l'Université de Pau, Éditions Farrago, 2005.
[72] Richard Shusterman, *L'art à l'état vif, La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit, 1992.

les justifient, l'art est politique »[73]. Prise hors de son contexte, cette définition te semble encore valable aujourd'hui ou est elle au contraire incomplète et elle ne met pas en évidence la complexité du sujet ?

S. B. – Je doute qu'il existe une définition complète, révélant l'intégralité de la question. Cette constatation de Dufrenne n'est pas inintéressante mais elle insuffisamment signifiante à mes yeux. La notion de jeu est intéressante en ceci qu'elle crée ou circonscrit un « espace potentiel » tel que l'a décrit le psychanalyste Donald W. Winnicott dans sa théorie relative aux *phénomènes transitionnels*. Il a très justement montré en quoi les limites de temps et d'espace correspondant aux phénomènes transitionnels (l'espace-temps du jeu) sont ce qui permet l'illusion en tant que lieu de rencontre et d'interaction des réalités internes et externes. Pour le psychanalyste, « l'acceptation de la réalité est une tâche sans fin et nul être humain ne parvient à se libérer de la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors […] cette tension peut-être soulagée par l'existence d'une aire intermédiaire d'expériences qui n'est pas contestée (arts, religion, etc.) »[74]. Les actions, les jeux, les fêtes, ou tout événement favorisant la communauté suscitent des sentiments d'enthousiasme collectif, ils sont autant d'occasions d'introduire une altérité possible dans l'univers du familier, altérité à même de nous conduire à reconstruire différemment les communautés de sens et les catégories d'interprétation qui structurent notre existence sociale. On ne peut donc nier qu'il y a, dans la dimension politique – je devrais dire pragmatique – de l'art, un rapport particulier au jeu et à ce qui le sous-tend, le jeu ici n'étant pas ici compris comme divertissement ludique mais comme espace-temps expérientiel propice à la communication et à l'échange.

M. F. – La question suivante te semblera peut-être manquer de pertinence dans le débat actuel. Je crois qu'elle n'est pas si désuète. Elle concerne la fonction politique de l'art. L'expression « art politique », prise dans son sens le plus large, suppose souvent l'idée d'une « fonction ». D'une

[73] Mikel Dufrenne, *Art et politique*, Paris, UGE, collection 10/18, 1974.
[74] Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975, p. 47.

fonction politique. L'art politique « servirait » à quelque chose, aurait pour destination de « faire de la politique », « politiserait », pour dire les choses vulgairement, qu'il soit à la solde d'une idéologie ou pris pour sa « capacité » à libérer, émanciper, désaliéner, d'ailleurs. Bien sur, tout dépend des cotextes, des époques, des pays, des sujets. Cette « fonction », ce « rôle », s'oppose au caractère autonome et immanent (par opposition à la transcendance, qui a une destination) de l'art, et au caractère radicalement libre de l'art et de l'œuvre, cher à Adorno (mais l'autonomie totale de l'art n'a jamais réellement existé, comme le montre Marc Jimenez dans *Qu'est ce que l'esthétique ?*[75]). Attribuer une fonction à l'art, se serait lui assigner une fonction, ce serait donc l'instrumentaliser et le priver de sa liberté. Et pourtant... Il s'agit d'un problème complexe car il oppose plusieurs conceptions et courants de pensée, comme on le sait. Ma question est donc la suivante : selon toi, cette question est elle toujours ouverte et l'art doit-il et/ou peut-il encore avoir une fonction politique ou critique ?

S. B. – Cette distinction – finalement très schématique – entre un art « fonctionnel » et un art « autonome » est ancienne. Le schéma de cette opposition auquel il est le plus fréquemment fait référence est celui qui oppose la théorie formaliste du modernisme et l'appropriation ou expérimentation artistique de la réalité, qui prévalait chez certaines avant-gardes historiques et qui sous-tendait de manière globale le projet de la néo-avant-garde. On sait à quel point la perspective moderniste, greenbergienne ou autre, a prévalu au sein du régime esthétique de l'art moderne. Mais l'autre tendance, celle de l'hétéronomie d'un art tourné vers sa fonction politique ou critique, s'est également développée à travers cette même modernité. Notons qu'Aline Caillet, comme tu l'as constaté par toi-même récemment, a renouvelé l'éclairage sur cette question, en remarquant que la question de l'autonomie, d'une part, et de l'affranchissement, de l'émancipation et donc de l'engagement d'autre part, ne va pas de soi[76] ; on ne peut dès lors comprendre l'évolution de l'art moderne par le seul prisme réducteur du couple autonomie – hétéronomie (il est à dépasser). La

[75] Marc Jimenez, *Qu'est ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, 1997.
[76] Aline Caillet, *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2008.

pensée du philosophe pragmatiste John Dewey apporte des éléments de réponses à cette vaste question du rapport que doit entretenir l'objet d'art avec le monde duquel, d'emblée, il participe. Dès les années 1930, l'auteur de *Art as experience*[77] recommandait de retrouver une continuité entre l'expérience esthétique et les processus de la vie quotidienne. Le philosophe décrit la nature de l'acte artistique à partir de l'expérience commune du quotidien, parce que selon lui les *traits génériques* de toute expérience « normale » – nos activités dites « ordinaires » – constituent la base de l'expérience esthétique. Précisons cependant que l'expérience, selon Dewey, se comprend à l'origine en termes de relation, d'interaction et de transaction, ce qui place l'être humain, dans ses pratiques scientifiques, artistiques, ou dans ses activités quotidiennes, en posture relationnelle constante, il est un *être-en-relation*, un organisme en tension et en interaction *avec* et *dans* un environnement – qu'il soit physique, biologique ou plus spécifiquement humain, social et culturel. Par conséquent, et pour en résumer très brièvement l'idée, l'art en tant qu'*expérience*, selon Dewey, désigne un art qui, affecté d'une fonction de justification et d'intensification de l'existence, s'inscrit au cœur de cette tension entre le vivant et son environnement. Si sa théorie me semble être un bon point de départ pour comprendre la création artistique contemporaine dans sa dimension pragmatique, le danger serait d'être tenté de l'amalgamer hâtivement aux activités de certaines avant-gardes et néo-avant-gardes – qui cherchent à rompre avec le régime esthétique dominant qui sacralise l'objet au détriment de la liberté de l'imagination et de l'action, de leur portée critique, et donc du réel qui, seul, importe – et, plus largement, à l'art contextuel dans sa globalité, jusque dans son actualité, que n'a pu connaître Dewey en son temps. En effet, si la notion d'expérience telle que la concevait Dewey conserve à l'heure actuelle toute sa force et son pouvoir d'investigation critique, il serait abusif d'y voir les prémices d'un quelconque art sociologique, contextuel, relationnel, etc. L'art auquel a pu faire référence Dewey était loin de ressembler aux tendances dites « politiques » de l'art actuel – même si l'on sait qu'il n'a pas été sans effet sur l'évolution d'un certain art moderne : la pensée de Dewey, en abordant l'art à la lumière de l'expérience, a quelque part orienté une fraction de l'art

[77] John Dewey, *op. cit.*

américain et influencé les contextes d'idées qui en ont marqué les tendances et les développements. En réalité, pour le philosophe, « il ne peut y avoir d'expérience esthétique sans un objet, et cet objet, peut-être à la base d'une telle expérience, doit satisfaire à des conditions "objectives" sans lesquelles les éléments indispensables à une expérience esthétique ne peuvent être réunis »[78]. Mais tout en admettant la nécessité d'objets d'art concrets, Dewey privilégie ce qu'Adorno décrira plus tard comme « le caractère processuel des œuvres d'art », à savoir le fait que les « œuvres d'art ne sont œuvres d'art qu'en acte, dans la dynamique vivante de l'expérience ». C'est cet aspect que je retiens et que je comprends dans une perspective historique ; c'est ce caractère processuel qui importe, en ce qu'il inscrit l'œuvre, la pratique ou le concept d' « art » dans la dynamique vivante de l'expérience, afin qu'il l'alimente, l'intensifie et la prolonge.

Je suis pour ma part partisan de cette pensée de l'art comme outil (au sens noble d' « intermédiaire d'action ») ou comme médium favorable à la subjectivation (invention, à travers lui, de modes ou possibilités de vie), mais force est de constater qu'un grand nombre d'artistes n'envisagent pas leur travail comme visant une fin, ou participant d'un système autre que le « système esthétique » ou « monde de l'art ». Enfin, certains envisagent leur art ou pratique de façon indépendante au monde de l'art tout en ne lui assignant aucune fonction au sein de la société de laquelle cet art participe. S'il est pour certains l'outil ou le médium privilégié pour la critique, le changement, la relation ou la subjectivation, l'art reste pour d'autres dépourvu d'enjeux.

M. F. – Je cite un extrait de la conférence de Paul Ardenne à propos de l'exposition *Micropolitiques* : « Cette forme d'art ouvertement politique a eu son heure de gloire. À présent, toutefois, elle possède un statut extrêmement ambigu, sinon litigieux. La forme qu'elle adopte le plus souvent, vous le savez, est celle de l' "intervention", celle de propositions plastiques se déployant dans l'espace public. Soutenue par les institutions, elle sert à celles-ci, pour l'essentiel, d'alibi démocratique et ne s'élève guère au dessus du "politiquement correct". La conséquence : cette forme d'art, quoique prisée (voir le succès des travaux de Lucy Horta, Hans Haacke,

[78] *Ibid.*, p. 151.

Krystof Wodiczko, parmi d'autres), n'a pas de réelle portée sociale. Elle vient surtout alimenter la soif de distraction publique et, de ce fait, renvoie moins à l'art qu'à l'animation culturelle. Les propositions, en l'occurrence, s'y réduisent à un symbolisme d'opérette à consonance humaniste bien dans l'esprit consensuel du temps, qui plus est tout à fait favorables au divertissement et à l'anesthésie des masses »[79]. Aujourd'hui, peut-on et doit-on juger l'art politique, ou politisé, ou engagé, ou contestataire, sachant la multiplicité des formes qu'il prend et des manières qu'il se donne, à la lumière de son efficacité sociale, de son opérationnalité dans le corps social ? La valeur d'une œuvre politique se légitime-t-elle en fonction de sa finalité, comme si celle-ci devait faire preuve d'un résultat ? Selon toi, existe-t-il des critères pour légitimer la valeur d'une œuvre politique, en définitive ?

S. B. – *A priori*, il semble extrêmement complexe d'apprécier ou de juger de la valeur d'une telle œuvre, tant les facteurs intervenant dans son élaboration et sa signification sont nombreux, des éléments contextuels du dispositif à ses effets et incidences (souvent imprévisibles et parfois imperceptibles), en passant par l'intention de l'artiste et bien sur la subjectivité de ceux qui y sont d'une manière ou d'une autre confrontés. Il est clair que l'institutionnalisation de l'art performatif, d'intervention, etc. amoindrit voire annule sa charge critique : de violent à désobéissant, l'artiste est devenu doux et serviable (c'est toujours mieux, pour être subventionné). À la fougue et la témérité se substitue un doux et pacifique fantasme d'immédiation : cette esthétique expérientielle a dès lors plus à voir avec l'animation culturelle qu'avec une revendication engagée et assumée. On comprend dès lors qu'on puisse parler de normalisation de l'art contemporain, et de pacification sociale. En même temps, je remarque que la notion d'engagement sonne faux à l'heure actuelle – peut-être à force de croire que tout est perdu d'avance, et par lassitude des micro-engagements sans effets.

À mon sens, juger de la valeur des œuvres de nature contextuelle, politique ou pragmatique implique de prendre en considération à la fois

[79] Paul Ardenne, extrait de la conférence à propos de l'exposition *Micropolitiques*, Le Magasin, Grenoble, 2000.

l'intention de l'artiste (l'œuvre est-elle volontairement politique ? si oui, quelle en est l'utilité / la finalité selon son initiateur ?), le rapport au contexte (justifié, éloquent, juste et précis, etc.), la qualité formelle de l'intervention et enfin les effets potentiels ou mesurés de celles-ci.

M. F. – Quels sont les enjeux et les écueils lorsque l'on aborde la question des dimensions politiques dans l'art ?

S. B. – L'enjeu réside sans doute dans la réponse potentielle qu'apporte cet art aux réclamations ou besoins (formulés ou refoulés, tacites) d'une société, d'un groupe, d'un environnement, etc. Je veux dire que l'intention ou la finalité politique d'une œuvre est la réponse à un manque, une angoisse, une inégalité, une injustice ou que sais-je, au sein de la société dans laquelle elle s'invente. En cela, le projet artistique est toujours conditionné par le contexte social, politique, économique. Dès l'instant où il refuse de n'être qu'un processus esthétique visant une forme « autonome », il acquiert une *finalité* en dehors de cette seule sphère, il s'inscrit dans une histoire immédiate, présente, et se projette tout à la fois dans du plus long terme.

La preuve que ce projet dit « politique » est en adéquation avec l'époque dans laquelle il s'invente est que, rétrospectivement, on constate que le projet global de l'art politique a évolué, en l'espace de quelques décennies seulement. La faillite des utopies modernes a obligé les artistes à réévaluer l'espace et le champ de leurs actions : d'une forme utopique, la tendance est passée à une forme micro-utopique, du global on passe au local, ou, pour user d'un néologisme cher au secteur de l'écologie, au « glocal » (articulation du penser et de l'agir global-local). Micropolitique, micro-utopies, utopies de proximité, tactiques micro-sectorielles : agir dans l'inframince, dans l'interstice, plutôt que d'espérer changer le monde suivant une idée préconçue de l'évolution historique (sur base du projet moderne, inauguré dès le siècle des Lumières, qui fonde le culte du progrès et sa perspective téléologique). Le micropolitique est ainsi le moment où l'action artistique prend le statut de pratique concrète nécessaire à la poursuite de toute action émancipatoire.

Quant aux écueils, ils sont nombreux. Le premier, déjà évoqué, est le risque de mêler indistinctement *le* politique et *la* politique. Un artiste

politisé n'est pas forcément un artiste politique – bien au contraire –, et il faut bien garder à l'esprit que le politique ne renvoie à rien d'autre qu'à l'organisation du *socius*. En ce sens, marcher dans la ville (Stalker, Francis Alÿs, SYN-, Diane Borsato, etc.) ou court-circuiter son flux ou système de circulation est un acte politique fort[80], quoi qu'on en dise, mais il n'aura bien sur aucun impact sur « la » politique, sauf si celle-ci, par un jeu de conséquences et de rebonds, est visée secondairement (la dérive situationniste n'est pas sans lien avec *la* politique, par exemple). Le second danger est probablement de ne pas suffisamment tenir compte du contexte dans lequel une œuvre s'invente : Fluxus n'a véritablement de sens que durant les décennies 1960-70, nombre d'œuvres de Francis Alÿs n'ont de sens que réalisées dans un certain type de métropole, l'esthétique relationnelle de Bourriaud n'existe que dans un espace circonscrit rattaché au monde de l'art (locus artistique), les pratiques « furtives » et autres manœuvres se multiplient naturellement dans la région de Québec et de Montréal (va savoir pourquoi), etc. Plus que jamais les contextes deviennent critères, ils doivent être pris en compte pour évaluer la pertinence d'une œuvre de nature « politique » – je n'aime définitivement pas ce terme.

Enfin, l'une des difficultés réside dans la discipline même de l'historien de l'art : entre un effort taxinomique propre à l'histoire de l'art et une synthétisation rapide des perspectives et enjeux de ce type de pratiques, le risque est de ne retenir de celles-ci que leur seul et réducteur dénominateur commun. Il semble toutefois plus ou moins clair qu'à ce jour aucun terme fédérateur ne permette de désigner dans leur ensemble ces pratiques et démarches artistiques à forte charge sociale, tant elles diffèrent quant à leur mode opératoire et à leur finalité. Certains s'y sont pourtant

[80] Sur la marche et le déplacement, voir, parmi d'autres car le sujet est large, l'Internationale Situationniste (dérive, psychogéographie, etc.) ; Michel de Certeau, « Marcher dans la ville », dans *L'invention du quotidien.* T. 1, *Arts de Faire* [1980], Paris, Gallimard, 1990 ; Rebecca Solnit, *L'art de marcher*, Arles, Actes Sud, 2002 ; Thierry Davila, *Marcher, Créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XXe siècle*, Paris, Editions du Regard, 2003 ; Rodolphe Christin, *Anatomie de l'évasion. Pour d'autres rapports au monde*, Paris, Editions Homnisphères, 2005 ; Dominique Baqué, *Histoires d'ailleurs. Artistes et penseurs de l'itinérance*, Paris, Editions du Regard, 2006 ; etc.

essayés, dans des efforts d'identification et de qualification visant une impossible exhaustivité. D'où la nécessité de prendre en compte, face à ce type d'œuvres, les différents aspects mentionnés plus haut : l'intention de l'artiste, le rapport au contexte, la qualité formelle de l'intervention et enfin les effets ou le *potentiel* contenu en celles-ci.

M. F. – Dans ton allocution *Dépolitisation de l'art et pratiques de responsabilisation : quand le désengagement artistique appelle la tactique de l'usage* [81], tu as fais une ouverture très intéressante sur la notion d'*écosophie* théorisée et pratiquée par Félix Guattari, *écosophie* dont on pourrait dire quelle est une attitude philosophique éthique et politique. Il y a un autre concept important, chez Guattari, que j'ai découvert grâce à un texte de Pascal Pique, qui est le concept d'*autopoïèse*. Ce dernier en dit la chose suivante : « Dans *Chaosmose*, il replace la subjectivité, l'œuvre d'art et l'esthétique au centre d'une réflexion sur la survie de nos sociétés. Estimant même que la poésie et l'art ont peut être plus à nous enseigner aujourd'hui que les sciences économiques, les sciences humaines et la psychanalyse réunies. Il fonde son propos sur un élargissement de l'autopoïèse de Varela et son extension aux « machines » sociale, économique, esthétique et langagière. A condition toutefois de sortir de la circularité autoréférentielle. Il voit dans l'autopoïèse le moyen de changer les représentations d'un univers lui-même constamment en train de changer, pour recréer en permanence notre rapport au monde. Car rien ne va de soi, tout est à reprendre au point de l'émergence de la complexité et du chaos. La "chaotisation" ou le bain de chaos que préconise Guattari, est une plongée au point de négociation entre chaos et complexité, en vue d'une recharge de l'être » [82]. Ceci contredit il les systèmes de légitimation de l'art ?

S. B. – L'autopoïèse est chez lui une manière de renouveler sans cesse notre rapport au monde. L'art apparaît dès lors comme un outil non négligeable, s'il participe du monde pour en renouveler la représentation. C'est je pense la raison pour laquelle l'art est chez Guattari profondément lié à la notion de subjectivation, et la notion d'esthétique au centre du

[81] *Ibid.*
[82] Pascal Pique, catalogue de l'exposition du volume 3 des Printemps de septembre à Toulouse, *Lignes brisées / Broken lines*, Toulouse, 2006, p.12.

concept d'écosophie. La pratique écosophique recommandée par le philosophe – à comprendre comme l'articulation éthico-politique de l'environnement, des rapports sociaux et de la subjectivité humaine – vise à faire s'étayer les unes les autres des pratiques innovatrices de recomposition des subjectivités individuelles et collectives, au sein de nouveaux contextes technico-scientifiques et des nouvelles coordonnées géopolitiques[83]. Je pense qu'aujourd'hui, si l'art contemporain est un outil « potentiel » (restons lucides) pour construire le monde sur base d'une telle *écosophie*, c'est parce qu'il s'est en grande partie développé dans le sens du refus de l'autonomie que lui conféraient les théories formalistes du modernisme, au profit d'une esthétique contextuelle ou pragmatique (expérientielle) au sein de laquelle, en lieu et place des objets, les artistes s'appliquent à mettre en œuvre des « dispositifs d'existence ». Toutefois, il faut bien admettre qu'on ne doit pas trop compter sur l'art pour travailler à la « survie » de notre société, tant il reste institutionnalisé et sa portée la plupart du temps limitée. Je crois sincèrement que le « paradigme esthétique de la subjectivation » énoncé par Guattari (relayé par Bourriaud qui s'y est largement référé) n'a de sens essentiellement qu'en dehors de la seule sphère de l'Art (avec un grand A). En effet, ce paradigme esthétique suggère que nous produisions notre existence à l'aide de ces « machines à faire bifurquer la subjectivité » que sont les œuvres d'art, il excède par conséquent le seul champ de la création cautionnée (« la subjectivation, c'est la production des modes d'existence ou styles de vie »[84]) et appelle donc des formes et des pratiques d'invention moins autonomes et hermétiques que celle de l'art contemporain. Ainsi, ce paradigme est par définition appelé à se fondre dans le réseau des échanges humains, au plus près du réel, à en émaner même. Sur le plan pragmatique, il est peut-être déjà à l'œuvre à travers certaines initiatives et pratiques culturelles par l'intermédiaire desquelles l'individu édifie son quotidien : que ce soit dans certaines initiatives collectives d'occupation ou de détournement du territoire (pratiques citoyennes d'occupation de friches, usages et détournements d'interstices, etc.), ou dans le développement de certaines pratiques amateurs que facilite aujourd'hui la démocratisation des

[83] Félix Guattari, *Les trois écologies*, Paris, Galilée, 1989.
[84] Gilles Deleuze, *Pourparlers*, Paris, Minuit, 2005, p. 156.

outils de (re)production et de création, mais aussi d'échange – chaque jour, la culture numérique, du réseau et d'une création auto-gérée problématise la place et le statut de l'artiste : l'artiste, est-ce tout le monde potentiellement ? Dans ce contexte où s'amplifie l'engouement pour l'amateurisme et l'expression de soi (là où l'on parle d'automédialité[85] et d'extimité), l'âge contemporain – l'hypermodernité, la surmodernité, l'altermodernité[86] ? – s'accompagnerait-il, pour le meilleur et pour le pire, d'une réalisation partielle des projets néo-avant-gardistes dont on a pourtant maintes fois dénoncé l'utopisme et les échecs : réalisation de l'art au quotidien, créativité généralisée à la portée de tous, désubstantialisation de l'œuvre au profit d'une esthétique expérientielle, etc. ? Enfin, de tels modes de subjectivation ne sont pas sans rappeler les *tactiques* commentées par Michel de Certeau dans son *Invention du quotidien*, qui permettent à chacun, dans les soubassements quotidiens d'une culture consommée, de s'inventer des itinéraires singuliers, des micro-territoires de consommation, d'interprétation et de production. Autant de manières de vivre les situations subies, des manières d'« ouvrir une possibilité de les vivre en y réintroduisant la mobilité plurielle d'intérêts et de plaisirs, un art de manipuler et de jouir »[87].

M. F. - J'apprécie particulièrement que tes expériences de *noiser* soient le complément pratique de ta recherche théorique, et qu'elles te guident vers des propositions artistiques d'inspiration politique à portée politique, associées à une promotion de l'engagement, une critique du déclin de l'utopie, une nécessité de contestation, l'objectif de re-subjectivation. La *noise*, vitaliste[88], écosophique, politique, c'est une politique de la vie et de

[85] Voir, à ce sujet, Sébastien Biset, « Nouveaux régimes esthétiques, pratiques culturelles émergentes et automédialité », dans *Revue d'études culturelles de l'Université de Bourgogne*, n°4, 2009, repris ici-même.
[86] On doit le terme d'« hypermodernité » à Gilles Lipovetsky : voir notamment Sébastien Charles et Gilles Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2004 ; le terme de « surmodernité » à Marc Augé : *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992 ; et le terme d' « altermodern » à Nicolas Bourriaud, dans l'ouvrage du même nom publié à l'occasion de la quatrième triennale de la Tate Britain dont il est le curateur.
[87] Michel de Certeau, *op. cit.*, p. LI.
[88] Sébastien Biset, *Un geste d'insubordination*, repris ici-même.

l'existence ? C'est produire toujours les conditions d'une re-subjectivation ? C'est produire les conditions pour réfléchir et vivre politiquement (philosophiquement) dans le monde ? C'est une opposition constante aux systèmes, non pas forcément en tant que pouvoir en place, mais à la notion même de « système » même, mais aussi aux notions de « vérité », de « pouvoir » ?

S. B. – Si je viens de mentionner un possible rapport entre la notion de subjectivation et des pratiques culturelles d'amateurisme et d'auto-gestion, ca n'est pas sans lien avec mon expérience musicale ou extra-musicale du bruit, ou, autrement dit, de la noise, ici comprise dans son sens élargi. Tu fais à juste titre référence à l'aspect vitaliste de cette pratique, tel que je l'ai déjà défendu dans un texte relatif à l'insubordination noise. Je crois en effet qu'il y a dans le bruit, dans sa manifestation et dans l'intention de celui qui le produit, un potentiel de pouvoir, d'énergie, bref, un condensé de vitalisme (« en tant que source d'énergie, l'être est une colère a priori », Gaston Bachelard) qui fait défaut aux formes musicales auxquelles nous sommes habitués, que sous-tend une volonté de domestiquer les émotions et sensations, au risque bien évidemment de les niveler. Je suis en effet persuadé que la musique a un pouvoir aliénant autant qu'émancipateur. La musique populaire, dans ses formes les plus diverses, peut à la fois être le médium le plus approprié pour véhiculer le message d'une révolte, susciter un enthousiasme collectif, défendre une cause, appeler à la libération et à la tolérance, mais dans le même temps on serait tenté de lui offrir la palme des messages les plus réducteurs, naïfs et gratuits, des clichés les plus tenaces, des formes les plus ennuyeuses, répétitives, soporifiques, conduisant à un stade avancé de l'aliénation et de l'infantilisation : la complaisance dans le nivellement et la domestication des émotions, la douceur naïve de l'illusion et les stratégies marketing. L'une des plus puissantes sources de distraction, d'évasion et de communion peut-elle être à ce point « ennuyeuse » ? Par ennui, comprends accoutumance. La banalisation d'un genre, la répétition programmée et l'hyperproductivité expliquent ce phénomène de tolérance. Il s'agit d'un processus d'adaptation de l'organisme à un stimulus extérieur ou un environnement nouveau. Cette accoutumance se manifeste par un affaiblissement ou même un épuisement de la réponse à ce stimulus à mesure que l'organisme y est

confronté. Cette diminution de la réponse implique nécessairement une capacité plus grande à supporter les effets du stimulus et la possibilité potentielle d'augmenter le stimulus afin de recréer les mêmes effets qu'à la première confrontation. La musique est tel un alcool fort. On ne s'étonnera pas dès lors de voir apparaître des formes musicales flirtant avec les limites et les extrêmes, puisque si le « seuil critique de toxicité » peut être dépassé et ainsi occasionner une surdose (overdose), il peut également amener à supporter des doses considérées comme létales chez une personne non accoutumée.

Dans ce contexte la noise me met dans un état d'éveil – au-delà de ce qui se donne à entendre et à voir. Contrairement à ce que l'on a coutume de penser, elle n'est pas nihiliste, elle s'invente (donc elle produit plus qu'elle ne détruit) contre le paupérisme émotionnel. Je crois que c'est pour certains un remède à l'apathie. Si bien que la noise, même si le terme n'est pas significatif en soi, ne doit pas être comprise uniquement comme une *tendance* musicale, mais comme une *pratique* de l'insubordination aux règles, schèmes, formes, matières et objets. Aussi, loin de la seule impertinence et d'un régime de l'absurdité, le geste « noise », par-delà une conception du bruit comme objet privé de signification, engage le praticien dans une posture culturelle sans précédent, singulière, extra-musicale. De cette manière, j'aime à croire que le « geste » noise fait sens – il produit du commun et du sensible – et, ce faisant, révèle des comportements, aptitudes et besoins propres à nos sociétés hypermodernes[89].

Quant au rapport au pouvoir, il est tout entier contenu dans la notion même de bruit. C'est moins le bruit formel qui m'intéresse que le geste lui-même : le bruit, c'est l'élément qui ne peut pas se prévoir, il renvoie à tout ce qui est spontané, il est la négation du projet ou du calcul. Le bruit, dans ce qu'il peut être indéterminé, n'est pas domptable, il est donc de l'ordre de la négation du pouvoir.

M. F. - Politique au sens où la création de situations spécifiques permet le déclenchement d'affects et de percepts spécifiques lors de réceptions spécifiques, afin que puissent se produire des rencontres et donc

[89] Sur le concept « noise », ses déclinaisons et usages, voir mes travaux au sein de la plate-forme des *Pratiques de l'Usure & Manières d'être là*, et *MNÓAD*, qu'illustrent deux textes consacrés la question repris ici.

que soient disséminés des effets politiques ? Tu parles aussi « d'esthétique de la situation ». Celle ci tient compte des conditions de production, de création, d'apparition, pose la question du lieu et des moyens, un de ses principes est d'être éphémère. Celle-ci met-elle donc toujours en déroute l'institution ?

S. B. – Humblement politique dans ce sens là, certainement. Conditions de production et de création, affects et percepts, production de situations… c'est précisément en cela qu'il s'agit d'un art plus que jamais pragmatique. Le prisme marxien n'est pas bien loin, mais je ne crois pas qu'il soit intéressant de s'y rapporter : on se situe bien au-delà, sans référence à un modèle idéologique ou politique particulier. Quant à l'institution, je crois qu'elle ne s'en porte pas plus mal : nous sommes loin des modèles subversifs ou de détournement de la critique institutionnelle, et l'extra-muros aujourd'hui n'est plus sous-tendu par cette volonté vive et convaincue de mettre à mal les structures de monstration de l'art contemporain. Les artistes qui choisissent d'agir à même l'espace réel, en refusant tout détachement par rapport au quotidien, ne formulent par ce biais aucun grief envers l'institution : il est fini le temps des barricades, de la révolte et du soulèvement. La rue, les villes, les déserts sont autant de lieux qu'investissent naturellement les artistes aujourd'hui, et, dans une certaine mesure, faut-il l'admettre, autant d'espaces que l'institution a malheureusement elle aussi contaminés, transformant le non-lieu de l'art en un lieu entretenu, commenté et dont elle conservera des traces sous formes de photographies ou de vidéos (mais peut-être est-ce nécessaire, je pose simplement la question). D'ailleurs, rares sont les artistes qui œuvrent en contexte réel et qui ne ramènent par de leur exploration, action ou situation des traces destinées à une mémoire (archive) personnelle mais aussi publique : galeries, centres d'art et musées, et autres espaces de diffusion, de médiation et de légitimation (revues spécialisées, etc.).

M. F. - Processus de subjectivation plus que réveil des consciences aliénées, selon toi, l'art politique est donc toujours vivace et perpétue, différemment mais généalogiquement, les engagements des avants gardes et néo avant-gardes. Sébastien Biset à la recherche de l'avant-garde ?

S. B. – Que la (néo)avant-garde reste dans sa tombe. Ce terme, parfois réactualisé, n'est finalement rien de plus, dans notre culture du branding, qu'une marque parmi d'autres. L'engagement – mais je déteste ce mot – se perpétue par des voies différentes, diffuses au sein de notre société. Au fond, et pour caricaturer, avec le développement actuel des pratiques créatives amateurs dont je parlais plus haut, c'est un peu comme si le projet néo-avant-gardiste de la socialisation de l'art s'était partiellement réalisé (permettre une créativité généralisée, par tous, au quotidien, démocratisation de la culture quasiment excessive, etc.). Mais je sais qu'on ne peut rien attendre de plus de ces pratiques que le maintien d'un état d'éveil, par ailleurs mis à mal par une tendance de la culture relativement aliénante (celle des raccourcis et des médias, de la visibilité et des clichés). Quoi qu'il en soit, l'engagement prend des formes nouvelles, et l'angoisse que génèrent les problèmes écologiques accentue les actions locales et le sentiment que chacun participe d'une responsabilité globale, par les gestes quotidiens qui sont les siens. Vivre sainement devient presque un engagement. Et puis, l'engagement, c'est aussi à présent rejoindre un groupe sur Facebook en hommage aux victimes d'un drame, d'une guerre, etc. Action minuscule, posée sans effort, est-ce là l'un des nouveaux visages de l'engagement ? Doit-on tout décliner sous le signe du « micro » ?

Par ailleurs, les valeurs de l'avant-garde ont beaucoup reposé sur l'originalité et la nouveauté, et il est difficile aujourd'hui de prétendre à une réelle innovation. De plus, le climat n'est plus celui de la révolte, du tumulte, et la négation du pouvoir n'est plus à l'ordre du jour. A l'opposé, je ne crois pas non plus à la *dolce utopia* (que représente au mieux l'esthétique relationnelle) à laquelle nous ont habitués certains auteurs, critiques ou artistes – elle n'a d'ailleurs pas convaincu grand monde. On parle aussi de « guérilla douce », des pratiques artistiques agissant à la limite de l'illégalité : piratage et infiltration, parasitose, dénonciation des lobbies économiques, etc., autant de stratégies susceptibles d'inspirer les pratiques des acteurs politiques les plus alternatifs. Aussi, comme je l'ai déjà développé, je crois qu'il ne faut rien attendre des artistes et de l'art, si ce n'est la mise en place de références, de modèles d'action et de production, de « dispositifs d'existence » qui tendent vers une forme d'écosophie telle que mentionnée plus tôt. En cela réside leur potentiel politique : ils indiquent des orientations à envisager, créent des situations, ouvrent des

possibles, sans jamais changer pour autant le réel qui ne se modifie presque en rien (on constate d'ailleurs un intérêt prononcé pour l'imperceptible dans l'art actuel – en réaction peut-être à la mise en vue extravagante et obscène d'une grande part de l'art contemporain). Ce sont les usages et l'apprentissage de ces modes d'action qui, seuls, pourraient contribuer à façonner encore notre monde un peu malade, traumatisé, couvert de rustines, souffrant ça et là de séquelles et d'amertume auxquels les artistes ne peuvent réellement remédier. Tout au plus proposent-ils à ce stade quelques bouffées d'air frais, quelques injections d'un je ne sais quoi qui soulage, qui maintient en éveil et qui promet de raviver quelque espoir quant aux lendemains auxquels nous devons nous attendre. « Yes we can ».

M. F. – J'aimerais évoquer avec toi la question de la *dépolitisation*. L'art, selon toi, a-t-il réellement perdu son potentiel critique et politique, comme semblent le dire de nombreux théoriciens ? Si l'on s'arrête sur le degré de politisation des années 1960, dans le monde, il semble que l'on puisse dire que oui, mais il semble de la même manière que l'on puisse dire tout simplement que les temps ont changé, que les termes ont changé, et que ce qui n'a pas changé, c'est la nature du problème, comme l'a dit Marc Jimenez. Pour ma part, j'affirmerais que la dépolitisation dont tout le monde à parlé, dans l'art comme ailleurs, fait place à une repolitisation, et même, pour paraphraser un peu les « alters » une « alterpolitisation ». Car en définitive, et on le constate en mains endroits : un art politique, praxique, critique, utopique, oui ! Mais autrement ! (Je pense là à Aline Caillet, Jacques Rancière ou Christian Ruby). Un art politique sans idéologies massives et messianiques, militantes, littérales, dogmatiques, absolues, etc. Et ce sans avoir l'illusion que cela fait changer le « monde de l'art », ni le monde, mais que cela contribue à inventer du lien, de l'échange, de la confrontation, et donc à penser le rapport entre soi-même et le monde, ce qui est éminemment politique.

S. B. – Jacques Rancière, Dominique Baqué, Paul Ardenne, Tristan Trémeau, Jean-Philippe Uzel et bien d'autres ont attiré l'attention sur cette apparente dépolitisation. Plus que jamais l'art contemporain est concerné par le politique, par l'espace de l'agir social. Dans le même temps, il est à ce point institutionnalisé qu'il en perd sa charge critique et contestataire, et se

mesure à la limite de ses effets, d'où l'idée d'une dépolitisation. Mais c'est tout à fait normal, comme il est normal qu'aujourd'hui le rock et le hip hop ne soient plus pour l'essentiel une affaire politique (un stimulant qui éveille les esprits, mobilise les foules ou communautés, revendique des droits et appelle à la libération et à l'émancipation). Joseph Heath et Andrew Potter ont écrit un ouvrage intéressant (*Révolte consommée : le mythe de la contre-culture*[90]) sur l'apparente récupération de tous les mouvements contre-culturels par le capitalisme ou le « système ». En réalité, il n'y aurait pas de réelle récupération parce que le capitalisme a toujours vanté les postures singulières, puissant moteur de la consommation. Et la rébellion n'est jamais que l'une des plus grandes sources de distinction du monde moderne.

Au fond, nous sommes simplement en présence d'un changement dans la manière de faire du politique avec l'art : j'ai déjà mentionné le passage du macro au micropolitique. Par ailleurs, l'existence d'un paradigme esthétique de la subjectivation auquel nous avons fait allusion sous-tend la nécessité de mettre en place, au cœur de nos activités, une praxis artistique-écosophique dont Félix Guattari a, à sa façon, souligné les perspectives. On se tourne depuis lors, dans le champ de l'art, vers de nouvelles formes d' « engagement », on parle d'infiltration, de manœuvre et de détournement, de pratiques furtives [91] (Patrice Loubier), d'usage clandestin et de « guérilla douce ». Par conséquent, à la question « l'engagement est-il nécessairement critique ? » on répondra qu'à la contestation est aujourd'hui privilégiée la tactique, destinée à sensibiliser ou inclure le spectateur ou usager dans cette mission ou activité de responsabilisation. Ainsi que j'avais tenté de le souligner lors du colloque « Irresponsabilité de l'art ? » auquel nous nous sommes rencontrés, s'il jouit toujours de son rôle de catalyseur, l'artiste se donne moins pour dessein de réveiller les consciences aliénées que de permettre la mise en place de

[90] Joseph Heath et Andrew Potter, *Révolte consommée : le mythe de la contre-culture*, Paris, Naïve, 2005.

[91] Des situations furtives ayant « le pari d'atteindre à une pérennité subreptice ». Voir notamment Patrice Loubier, « Avoir lieu, disparaître. Sur quelques passages entre art et réalité », dans Patrice Loubier et Anne-Marie Ninacs (dir.), *Les commensaux : quand l'art se fait circonstances*, Montréal, Skol, 2001, et Patrice Loubier, « Un art à fleur de réel. Considérations sur l'action furtive », in *Inter*, n°81, Québec, 2002.

dispositifs « aptes à faire bifurquer la subjectivité », ou « dispositifs d'existence » à destination du spectateur, consommateur ou usager. C'est je pense la seule force de l'usage, constituant et prolongeant les dispositifs esthétiques, qui est aujourd'hui considérée comme le vecteur de possibles changements. Je regrette, à ce moment là, de n'avoir pas souligné suffisamment le mode conditionnel puisque théoriquement je pense que le politique dans l'art suit cette voie, celle d'inventer des modèles d'actions et de rendre apparentes (plutôt que de les représenter) les aspérités du réel pour mieux s'y mesurer, mais sur le plan de la réalité, ces modèles restent des formes esthétiques à destination des centres d'art, musées, revues spécialisées. Il ne faut pas se voiler la face : leurs effets restent limités, pour ne pas dire inexistants. C'est la raison pour laquelle j'en viens à croire que si l'on ne sort pas de l'art (toujours ce souci de s'en affranchir, mais est-ce possible/cohérent intégralement ?), on se condamne à faire des œuvres, mais jamais de la ou du politique.

M. F. – Tu écris, je cite : « Le point de vue selon lequel l'art actuel manifeste le déclin ou la perte en substance de l'utopie – comme perspective sociopolitique – est par conséquent discutable, voire complètement erroné. Mais sur ce point aussi historiens et critiques finissent par s'accorder »[92]. Tu dis que la dépolitisation des pratiques n'a rien d'évident en t'appuyant sur les pratiques relationnelles, relayées par Bourriaud, qui s'inspire de Guattari, pratiques relationnelles qui réaliseraient partiellement les projets néo-avant-gardistes.

S. B. – L'utopie est toujours d'actualité, heureusement. Il faut bien courir vers une fin, fusse-t-elle inaccessible. La faillite des utopies modernes et le désenchantement de la néo-avant-garde ont certes mis fin aux grandes espérances, à la croyance en la révolution, et en l'accomplissement du grand projet moderne et de ses perspectives téléologiques, installant par là une incertitude généralisée, mais les projets de la modernité restent fondamentaux aujourd'hui. La lucidité s'installe, avec elle l'inquiétude et

[92] *Dépolitisation de l'art et pratiques de responsabilisation : quand le désengagement artistique appelle la tactique de l'usage,* dans le cadre de la journée d'étude de la revue *Marges*, *Irresponsabilité de l'art ?*, vendredi 20 juin 2008, INHA.

l'angoisse, mais aussi la promesse de projets à même de cadrer plus efficacement avec notre réalité.

Sur ce point je suis assez sensible à la notion critique d'hypermodernité avancée par Gilles Lipovetsky[93], qui prolonge ladite post-modernité laquelle n'est pas en rupture avec la modernité mais sa continuation. L'hypermodernité telle que la commente Lipovetsky se caractérise par un ensemble d'aspects qui me semblent significatifs, relatifs notamment à la quête moderne de l'individualisme (émancipation de l'individu, amélioration de ses conditions de vie, développement d'une société fondée sur la consommation, etc.). L'hypermodernité prolongerait cette quête moderne, au profit d'un hyperindividualisme que l'on sait très présent dans nos sociétés actuelles. C'est sur cette base, notamment, que s'inventent de nouvelles utopies. La micro-utopie relationnelle tend vers une réaffirmation du lien social, par des pratiques misant sur la proximité et l'intersubjectivité. D'autres pratiques, sur un ton plus critique que candide, vont chercher à révéler les failles du *socius*, plutôt que de les colmater tant bien que mal (ce que Jean-Philippe Uzel, en s'appuyant sur Rancière, nomme des pratiques « non-éthiques », c'est-à-dire refusant de se fonder sur le consensus). Enfin, certains ne s'intéresseront pas à la question sociale à proprement parler mais intègrent malgré tout leur pratique au cœur du monde tel qu'il va, donnant lieu à de nouveaux projets et de nouveaux horizons d'attente qui, s'ils ne prétendent pas changer la réalité en agissant sur elle, produisent malgré tout des variations et de l'altérité à l'intérieur d'elle-même, autant de brèves et parfois imperceptibles manières alternatives de la concevoir et de la vivre.

Quant à la réalisation partielle des projets néo-avant-gardistes, elle n'est pas à trouver dans les pratiques relationnelles de l'art, mais dans des initiatives ou pratiques en dehors de la seule sphère artistique – je pense essentiellement à l'essor de certaines pratiques amateurs que j'ai mentionné tout à l'heure. La néo-avant-garde, c'est la place de l'activité artistique dans le quotidien, tandis que les pratiques relationnelles de Bourriaud, ce sont des formes micro-communautaires produites à l'intérieur de l'espace circonscrit du « monde de l'art ». Je crois que l'art devient intéressant quand il cesse d'être de l'art ; l'art de tendance « pragmatique », en

[93] Gilles Lipovetsky, *op. cit.*

s'intégrant à même le réel, l'auto-gestion culturelle, etc. me semblent dès lors plus efficaces, ou efficientes : ils ne sont pas des formes modèles (des représentations), mais des expériences vécues (qui, elles, peuvent valoir secondairement comme modèles).

M. F. - Tu fouilles d'ailleurs ce qui, dans l'esthétique relationnelle, peut faire sens. Mais on sait aujourd'hui qu'il faut distinguer « les » pratiques relationnelles qui ont eu cours dans le XXe siècle, qui renvoient « aux » pratiques relationnelles en général, tant à dada qu'à l'art participatif, qu'a Fluxus, qu'à l'art sociologique, et « l'esthétique relationnelle », qui renvoie directement à une théorie, ayant le mérite d'être formulée, et à une époque, esthétique critiquée premièrement, je me souviens, pour la simple raison que « tout art a toujours été relationnel ». Mais elle fut aussi largement critiquée en tant que productrice de mimétisme de surface, résultante et productrice d'une convivialité branchée, *arty* et *bobo*, qui recréerait même les conditions du capitalisme qu'elle prétendait critiquer (autonomie, liberté, authenticité, flexibilité), et recréerait, de plus, la croyance en une résolution des fractures du lien social de manière épiphanique (Tristan Trémeau, Aline Caillet) par un simple tour de passe-passe empathique autour d'un repas ou d'un échange. On a d'ailleurs pu lire aussi que les tenants de l'esthétique relationnelle, finalement, se comportaient comme des religieux rassemblés autour d'un objet d'adoration commun, appelant les spectateurs acteurs à se rallier à leur cause. Allons jusqu'à dire, pour caricaturer, qu'ils seraient donc dogmatiques !

Tu dis qu'il faut dépasser cette « esthétique relationnelle », dans une certaine mesure, pour mettre en évidence l'intérêt des pratiques relationnelles (héritées des années 1960-70), ce que tu expliques bien : car ces pratiques peuvent engendrer la contestation, laquelle est nécessaire ; peuvent permettre de trouver les moyens de l'être encore, contestataire ; peuvent susciter la nécessité d'une re-subjectivation en vue d'une émancipation quelle qu'elle soit ; peuvent inciter à la responsabilité et la responsabilisation, au devoir d'investissement « citoyen » (devoir d'investissement qui est, à des degrés différents, très tendance), dont l'artiste peut être le catalyseur.

S. B. – Une dizaine d'années après la publication du très controversé ouvrage de Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle* (1998), il m'a semblé nécessaire de redéfinir, avec le maximum de recul possible, les enjeux des pratiques « relationnelles » de l'art actuel afin d'en dégager les possibles perspectives. La tâche n'a rien d'évident, puisque ce phénomène relationnel ne se laisse pas saisir comme un tout cohérent, tant il échappe, d'autant plus qu'il renvoie, selon différentes périodes de l'histoire de l'art moderne et contemporain, à des pratiques formellement et conceptuellement fort différentes.

J'essaye donc dans un premier temps de définir et de relativiser le principe de *relation*, en l'élargissant au départ de ses acceptions et de ses usages, dans l'art de ces 50 à 60 dernières années : développement du principe de l'indétermination au tournant des années 1950 (chez Cage notamment) ; son prolongement à travers l'investigation sociale et politique du quotidien cher aux néo-avant-gardes ; première formulation d'un « art relationnel » par le Cercle d'Art Prospectif (Belgique) les années 1970 ; développement d'un « art sociologique » et d'une « esthétique de la communication » dans les années 1970-80 ; théorie de l' « esthétique relationnelle » dans les années 1990 ; art contextuel et pragmatique actuel : pratiques furtives, manœuvres, situations. J'essaye donc de voir au-delà de la fortune critique du terme, en mettant en évidence l'existence d'un paradigme relationnel qui conditionne une bonne part de la création artistique d'aujourd'hui.

Je considère, dans un second temps, les enjeux du relationnel artistique en parallèle au développement de pratiques culturelles qui trahissent un même intérêt pour la question du social, de la relation et du réseau. Je reprends à ce niveau la notion de « paradigme de la subjectivation » déjà mentionné, repris par Bourriaud à Guattari, et je tente d'analyser certaines de ces pratiques (pratiques amateurs, initiatives d'investissement ou de réappropriation ponctuelle d'espaces ou de lieux en friches, interstitiels, etc.) sous l'angle du pragmatisme. Cet élargissement du champ d'étude implique par conséquent de ne plus analyser l'objet au départ d'une seule discipline, l'histoire de l'art ; elle oblige à privilégier une interdisciplinarité théorique par l'usage d'outils et de concepts issus aussi bien des champs de la sociologie, de l'anthropologie, que de l'architecture et de la philosophie pragmatique.

Enfin, relativiser la question relationnelle, la saisir dans un sens élargi me conduit à développer la notion fondamentale d'*esthétique de la situation* – ainsi que je la qualifie – qui sous-tend la question sociale de l'art et sa dimension praxique depuis la modernité tardive à nos jours et qui tendrait à se substituer au seul et réducteur principe *relationnel.* Réintégrer l'esthétique au sein de la praxis de la vie, dans la dynamique vivante de l'expérience, tel est l'enjeu de ces pratiques contemporaines de l'art que sous-tend le désir d'ouvrir le réel à d'imprévisibles trajectoires d'expérience. Tel est l'enjeu des *esthétiques de la situation*.

Comment le concept de situation enrichit-il la syntaxe de l'art contemporain ? Quelles perspectives esquisse aujourd'hui cette question et quelle fortune critique lui est-elle réservée ? J'ai tenté de répondre à ces questions en coordonnant récemment la publication *Esthétiques de la situation*[94]. Plutôt que d'approfondir cet aspect des choses ici, je te renvoie vers cet ouvrage. Une réflexion sur la problématique de la situation et de ses limites nous a permis de circonscrire les contours de cette notion pour en permettre ou faciliter l'usage, ultérieurement, tant on sait à quel point elle est aujourd'hui connotée (du fait de son acception situationniste) et nébuleuse. Il importe en effet de renouveler l'éclairage sur les enjeux d'un art marqué par l'effacement partiel du dispositif au profit d'une esthétique de la *situation*, vecteur de requalification des espaces où se pratique, s'adapte et s'invente une certaine création contemporaine.

M. F. – Je passe assez brutalement à la question suivante. Pour toi, l'exposition traditionnelle rend-elle possible l'effectivité de l'œuvre ?

S. B. - En ce qui concerne l'exposition, dans son sens traditionnel, je crois qu'elle limite l'effectivité de l'œuvre, pour plusieurs raisons. D'une part, l'exposition (*exhibition*) concerne la « mise en vue ». Elle est, pour l'essentiel, le lieu et le moment de la monstration et reste par conséquent attachée au domaine de la représentation. Cela vaut aussi pour certaines pratiques relationnelles en espaces institutionnels : c'est frappant quand Bourriaud remarque que l'exposition est le lieu privilégié de la rencontre et du commerce, elle est un hors-temps et hors-lieu privilégié de l'échange

[94] Sébastien Biset (dir.), *Esthétiques de la situation, (SIC)* n°3, Bruxelles, 2009.

interhumain. Mais c'est précisément cette volonté de circonscrire l'échange, de le préserver, de le protéger, d'en faire une forme idéale – et idéelle – qui déforce son projet d'une esthétique relationnelle. Une seconde raison qui explique la limite de l'efficacité politique de l'exposition est que les média les plus divers (vidéo, photos, installations, etc.) pourront prétendre à un discours politique, mais leur effectivité se limite aux effets que l'œuvre produit auprès de son public : à savoir le public des galeries et des musées d'art contemporain. Or l'aspiration politique des avant-gardes, des néo-avant-gardes, de l'I.S. et autres a été justement de s'adresser à un public « autre », de descendre l'art de son piédestal pour lui faire jouer un rôle au sein du monde tel qu'il va. En est-on pour autant revenu ou arrivé à une institutionnalisation du « politique » en art ? Il y a discours politique et acte politique. Leurs effets sont fort différents.

1) L'exposition reste selon moi le lieu du discours, ses prolongements et effets sont très limités, même si depuis quelques décennies se généralise la pensée de l'exposition comme « texte », ou « événement discursif ». Dans la publication *Esthétiques de la situation* que je viens de mentionner, Jérôme Glicenstein, à ce sujet, écrit ceci : « Peut-être devrions-nous aussi voir le bon côté de la soumission des œuvres d'art à leurs métadispositifs de présentation. C'est ce que font certains auteurs en essayant par exemple de faire valoir l'idée que l'exposition temporaire – à défaut de l'œuvre d'art –, loin d'être simplement une opération mettant en forme des objets préexistants et surcodant leur existence dans l'espace social – à l'image de la plupart des formes de médiation –, pourrait justement être ce qui permettrait à des situations productrices de sens d'émerger au sein de la société. Ces auteurs mettent en avant le fait que le métadispositif, bien que conçu collectivement et bien qu'étant "hégémonique", n'est pas figé pour autant ; ne serait-ce que parce qu'il est "lu", ou tout au moins "pratiqué", par les visiteurs des expositions, les auditeurs de conférences ou les lecteurs de magazines. C'est en cela qu'une exposition ou un article peut faire événement (et l'on comprendra qu'à l'inverse une exposition, une conférence ou un article sans visiteurs, sans auditeurs, sans lecteurs, sans réactions possibles, a raté son but). C'est ici que nous pouvons saisir ce que Reesa Greenberg entendait par l'idée d'exposition en tant qu' "événement discursif" – un modèle d'exposition où "ce qui compte le plus est quelle quantité de discussion est générée,

pour combien de temps, dans quels secteurs de la société et, le plus important, avec quels effets" ».

2) Mais je persiste à croire qu'un art pragmatique, efficient au sein du réel, sera autrement plus efficace politiquement parlant. En cela la notion d'œuvre devient quelque peu désuète, comme tu le remarques. L'idée de création sous-tend un processus plus général, qui étend ses effets à l'expérience de la vie plutôt qu'à la seule expérience esthétique.

Bien sur, il y a également l'entre-deux : les archives (photos et vidéos) d'artistes actant en contexte, créant des situations ci et là, que le centre d'art, la galerie ou le musée expose secondairement. En effet, rares sont ceux qui se refusent de rapporter de leurs expériences « dans le monde réel » quelque documentation leur permettant de récolter ultérieurement un bénéfice (matériel et/ou symbolique) au sein du monde de l'art. Ce type de « traces », mémoire du performantiel, du geste qui a, en un temps et en un lieu donné, été posé, n'ont cependant plus valeur d'œuvres mais de documents. Une photo de Francis Alÿs poussant un bloc de glace n'est rien de plus (on s'entend) qu'un document attestant du geste réalisé. Mais ca, c'est encore une autre question.

M. F. – Tu me disais tout à l'heure, lorsque tu me parlais du politique dans l'art et des voies qu'il empruntait aujourd'hui, que tu en viens à croire que si l'on ne sort pas de l'art, on se condamne à faire des œuvres, mais jamais de la ou du politique. J'aimerais poursuivre là-dessus avec la question du dépassement. On pourrait penser qu'il n'y a « que » les pratiques artistiques réalisées dans une optique de dépassement de l'art et du monde de l'art qui puissent être « réellement » politiques par ce qu'elles sont réalisées politiquement, en amont, et qu'elles introduisent du politique dans les relations qu'elles engendrent, et que finalement, différentes, en rupture, détachées des habitus et des attentes, elles « font de la politique », expression que je reprends à Christian Ruby [95] et à Jacques Rancière [96] qui

[95] « Elles [les œuvres les plus fortes de l'art public contemporain] proposent de nous faire vivre l'expérience sensible d'une confrontation avec leur réalité physique inscrite dans l'espace. C'est leur façon de faire de la politique : lutter par leur présence contre les réifications (des corps, des regards, etc.), fût-ce seulement par le jeu (comme y incitent les meilleures œuvres ludiques)». Dans Christian Ruby, « L'art public dans la ville. », sur EspacesTemps.net, 01.05.2002.

l'utilisent distinctement. Mais que penses-tu de l'idée que l'avenir de « l'art » est toujours dans son « dépassement », dans la rupture ? « Que faire de l'art ? » pour paraphraser Alain Jouffroy [97] ?

S. B. - L'avenir de l'art (et de toute chose, non ?) est toujours dans son dépassement, par définition – ce qui est à venir. Toutefois, si le dépassement de l'art s'est imposé au XXe siècle telle une vertu – puisqu'il s'agissait de faire advenir un nouvel état de l'art au service de la vie individuelle et collective –, la croyance en un tel dépassement est à l'heure actuelle désuète. Parce qu'à force de parler de dépassement de l'art et d'en revenir à l'art, on s'aperçoit que si on en sort pas définitivement le dépassement tant escompté n'aura pas lieu (il sera à jamais promis, reporté, espéré). C'est pourquoi je m'intéresse aujourd'hui aux pratiques amateurs, à l'auto-production et à l'auto-gestion qui me semblent s'inscrire plus justement (et involontairement sans doute) dans le dépassement auxquels aspiraient l'I.S. ou la néo-avant-garde. Art et praxis sont ici naturellement entremêlés, ils s'alimentent l'un l'autre.

M. F. - Puisque tu m'as conseillé de lire le livre de Aline Caillet, *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*[98], je renvoie la balle avec une citation de John Dewey qu'elle utilise dans sa conclusion : « *Le rôle de l'art n'est pas de critiquer la réalité mais de la changer* ». Ce penseur essentiel dit aussi, entre autres, qu'on ne peut pas imposer la démocratie, que c'est l'erreur majeure et *structurelle* de ceux qui la *représentent*, et nous représentent, présupposémment, au travers d'elle, puisque nous leur avons

[96] « La surface des signes "peints", le dédoublement du théâtre, le rythme du chœur dansant : on a là trois formes de partage du sensible structurant la manière dont des arts peuvent être perçus et pensés comme arts et comme formes d'inscription du sens de la communauté. Ces formes définissent la manière dont des œuvres ou performances "font de la politique", quels que soient par ailleurs les intentions qui y président, les modes d'insertion sociaux des artistes ou la façon dont les formes artistiques réfléchissent les structures ou les mouvements sociaux ». Dans Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique éditions, 2000, p. 16.

[97] Je fais ici référence à un article très peu cité d'Alain Jouffroy écrit en 1968, « Que faire de l'art », tiré de *Art et contestation, Témoins et témoignages, Actualité*, Bruxelles, La connaissance, 1968, p. 202.

[98] Aline Caillet, *Quelle critique artiste ? Pour une fonction critique de l'art à l'âge contemporain*, Paris, l'Harmattan, L'art en bref, 2008, p.123.

confié nos voix. Au lieu de cela, il nous dit plutôt qu'il faut mettre les hommes dans les conditions de vie démocratique pour qu'ils puissent devenir des démocrates, qu'il faut mettre les hommes dans les conditions qui leurs permettront de comprendre la démocratie comme mode de vie et non comme mode de gouvernement. Je te pose la question à partir de la citation de Dewey : indépendamment de l'idée d'un rôle qu'il aurait à jouer dans la société, rôle, qui, encore une fois, pourrait être considéré comme une manière de l'assujettir, l'art peut il transformer le monde et changer la réalité et s'il ne le peut pas effectivement, doit il toujours y contribuer ?

S. B. - Une critique de la réalité peut suffire à la représentation (le discours, dont je parlais plus tôt). C'est le sentiment qu'elle est insuffisante qui pousse certains franchir le pas du « dire » pour privilégier le « faire » ; on passe à un énoncé de type performatif. Pour autant, le « faire » ne va pas changer littéralement la réalité, mais a le mérite de mettre en œuvre des pratiques et des gestes relevant du transitoire, du processus et de l'événement : quelque chose qui se produit. L'art ne transformera jamais le monde, mais il permet quelque part de maintenir en éveil ; en cela il contribue je pense à façonner un monde. Mais j'entends par là l'expérience esthétique, dans sa globalité, en ce compris les effets de la réception (d'où la nécessité de penser la création à travers le prisme du pragmatisme). En effet, on peut se poser naïvement la question « si l'art ne peut transformer le monde, peut-être est-ce parce qu'il n'est pas fondamentalement politique ? » Pourtant, il produit du commun et du sensible, il est le lieu d'un partage du sensible, il est donc *a priori* politique. Par conséquent, pour caricaturer, si l'art ne nous permet pas de changer le monde, c'est que sa portée politique est nulle ou insuffisante. Si sa portée est nulle, c'est soit parce que dans un monde où se multiplient les références, systèmes de croyances et de valeurs, dans des conditions de liberté et d'égalité, l'exercice du jugement humain et de la créativité tend à produire toujours plus et non pas moins de désaccord (ce que John Rawls a nommé « le fait du pluralisme »), soit parce que la pratique, le geste ou l'œuvre ne s'est adressé ou n'a atteint qu'un nombre limité d'individus (le public de l'art contemporain ou les personnes ayant été confrontées à une pratique contextuelle, situationnelle). À cela s'ajoute le fait que l'on vit bien sans les artistes, on peut observer leurs actions et saisir leur message, mais cela ne

déclenchera pas plus d'effets que le journal télévisé que l'on regarde chaque soir en mangeant. Bref, les effets limités des œuvres ou des gestes artistiques s'expliquent à la fois par le fait du pluralisme, par le sentiment de tout un chacun de ne pas être directement impliqué dans les problèmes dénoncés (ou l'on se dit qu'on n'y changera rien, encore moins par le biais de l'art : mieux vaut attendre les prochaines élections, le prochain piquet de grève, la prochaine réforme ou de nouveaux progrès technologiques – les gens ne savent pas que l'art peut prendre toutes ces formes ou s'en approcher) et par le peu de place que l'activité artistique (je parle ici de l'art contemporain) occupe dans la vie des gens (on baigne de plus en plus dans environnement culturel fort, hétérogène et complexe, mais l' « art » reste un objet d'expérience très ponctuel, qui n'a pas de réelle place dans le quotidien de la plupart de nos contemporains). Il est donc clair qu'on ne peut attendre de l'art qu'il fasse advenir de meilleurs lendemains : lui-même en vient parfois à se faire dans un état de résistance. Résistance aux pouvoirs, aux forces et tensions qui se heurtent continuellement dans un monde de plus en plus complexe. A ce stade, c'est déjà beaucoup. Et au fond, et au risque peut-être de me contredire, tout peut partir de là. J'aime à le penser.

M. F. – Prisme marxiste, ou marxien, orthodoxe ou hétérodoxe. L'artiste engagé est il toujours à « gauche » ?

S. B. - On pourrait le croire, mais tout dépend de l'engagement. Le prisme marxiste ou marxien colle peut-être à la peau d'un art « politique » ou « pragmatique » du fait du rapport qu'il entretient avec la praxis. Mais aujourd'hui, la question se pose différemment. L'impératif écologique, exemple parmi d'autres, nous oblige à repenser notre modèle économique et social. C'est une préoccupation qui ne doit pas intéresser la gauche plus que la droite, que le centre, le dessus, le dessous ou que sais-je. Les valeurs qui fondent le politique n'appartiennent à aucune fraction ; l'engagement politique de l'artiste n'est par conséquent pas propre à la « gauche », même si l'histoire nous donne à penser le contraire (pensons aux rapports qui liaient, aux XIXe et XXe siècles, l'art et l'utopie révolutionnaire : réalisme socialiste, constructivisme, dépassement situationniste, néo-avant-garde, etc.).

J'ai toutefois récemment constaté que la question du couple *autonomie* (la faculté qu'a l'individu de se déterminer par soi-même, de choisir, d'agir librement) et *hétéronomie* (le fait d'être influencé par des facteurs extérieurs, d'être soumis à des lois ou des règles dépendant d'une entité extérieure) comme mode d'organisation sociale trouvait dans le projet politique de l'art un écho intéressant. Mais j'effleure seulement ce point avec intuition, je préfère donc à ce stade me garder de l'approfondir trop vaguement.

M. F. – Condensation : « L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art », pour citer le génial Robert Filliou ?

S. B. – Tout juste.

M. F. – Confrontation, subversion, rébellion, occupation, insubordination, désobéissance civile, désaliénation, émancipation, révolte, lutte, résistance, autodétermination ?

S. B. – Des mots enthousiasmants. Il y a le dire et il y a le faire. Et dans le faire, le savoir faire (l'ars, l'art) et les manières de faire (les tactiques : de la manière de marcher, de cuisiner, d'habiter). Je m'arrête donc là ; place au performatif, au geste, à la nécessité du faire. Je retourne à mes « bricolages », à ma noise, à mes pérégrinations, balades et situations qui, en se référant au concept d'art mais en s'en détachant fondamentalement, en s'en inspirant, en jouant de lui et en le dépassant, favorisent un état d'éveil qui constitue quelque part, sans doute, l'une des finalités de l'expérience esthétique. C'est je pense dans ces manières de faire singulières (tactiques), dans ces résistances quotidiennes, que l'on trouve les occasions, sans doute de plus en plus rares, mais aussi de plus en plus précieuses, de partager et d'expérimenter la culture à l'état vif. Ce pragmatisme, cette manière de jouir des situations et d'en revenir, d'en produire des objets, des gestes et des événements, bien que malheureusement trop occasionnelle pour les uns, inexistante pour les autre, semble être le meilleur remède ou la meilleure alternative aux expériences culturelles les plus standardisées auxquelles nous sommes décidément bien accoutumés.

LEXIQUE

MNÓAD + Pratiques de l’usure & manières d’être là

Petit guide alphabétique succinct
des termes d’usage, 2008-2009

(Work in progress, constamment alimenté)

AFFECT. Ce qui affecte, émeut. C'est un objet immatériel de l'influence, et un état affectif élémentaire, par opposition à l'intellect. Réactivité ou insensibilité face aux stimuli internes ou externes. **AMATEUR.** Personne qui a du goût pour quelque chose, l'apprécie, la recherche et en possède une certaine connaissance. Personne qui pratique pour son plaisir et non pour gagner sa vie (par opposition à professionnel). **ANECDOTE.** Récit d'un petit fait peu commun. **AVAL.** Au-delà ; plus près du point d'aboutissement. Effets, conséquences. **ANOMIE.** L'anomie (du grec an- : absence de, et nomos : nom, loi, ordre, structure) est l'état d'une société caractérisée par une désintégration des normes qui règlent la conduite des hommes et assurent l'ordre social. L'anomie se comprend peut-être mieux entre autonomie et hétéronomie et elle ne signifie pas pour autant désordre social. Selon certains penseurs, parmi lesquels Jean-Marie Guyaux au XIXe siècle, cette notion signifie que l'idée que nous avons d'un « devoir » qui serait un donné extérieur doit se chercher d'autres « équivalents » ou « sub-stituts » personnalisés et pratiques, conduisant, sur le plan de l'esprit et de la morale, à une sorte d'individualisme de la pensée spirituelle. **APATHIE.** État d'une âme qui n'est susceptible d'aucune émotion ; incapacité de s'émouvoir ou de réagir, par mollesse, indifférence. **AUTO-GESTION.** Le postulat principal de l'auto-gestion est l'affirmation de l'aptitude des humains à s'organiser collectivement. Historiquement, ce modèle d'organisation a été développé (et expérimenté) par les anarchistes et par certaines tendances de gauche : on aspire à la suppression de toute distinction entre dirigeants et dirigés, la transparence et la légitimité des décisions, la non appropriation par certains des richesses produites par le collectif, etc. En d'autres termes, ce type d'autogestion permet une réappropriation d'une forme d'organisation collective. Aujourd'hui, la formule de « démocratie directe » tend à s'y substituer, mais reste connotée. On sait tous que le grand rêve d'une société autogestionnaire est tombé en désuétude depuis la « faillite des utopies modernes ». Pourtant, si le discours semble en avoir perdu la lettre, bien des pratiques concrètes en ont conservé l'esprit. En effet, les pratiques autogestionnaires sont non seulement bien présentes dans des domaines aussi variés que l'art, l'économie et les mouvements sociaux, mais aussi et surtout elles sont riches, diversifiées et poursuivent quelque part la lutte pour l'émancipation individuelle et collective. En effet, la majorité des groupes politiques qui se

réclamaient de la lutte des classes et de l'autogestion ont implosé dans les années 1960-80. Dans le secteur de la production, les tentatives ouvrières de mettre sur pied des entreprises autogérées n'ont pas traversé cette décennie 1980 placée sous le signe de la rationalisation des moyens de production. De même en a-t-il été des mouvements communautaire et coopératif, soumis à des processus d'institutionnalisation et de standardisation. Malgré cela, on constate qu'il existe ici et là un certain nombre d'initiatives collectives qui, sans se réclamer explicitement de l'autogestion, mettent pourtant en œuvre ses principes dans leurs pratiques quotidiennes, et ce, dans des domaines aussi variés que l'art et la culture, la production et la vente, le développement régional, l'action communautaire, les mouvements sociaux, l'écologie, etc. Ainsi, loin d'être absente, l'autogestion nous apparaît sous des formes et des appellations diverses, s'inspirant des expériences précédentes pour innover. D'une forme utopique, on a tendance à dire qu'on est passé à une forme micro-utopique, du global on passe au local, ou plus précisément, pour user d'un néologisme cher au secteur de l'écologie, au glocal (articulation du penser et de l'agir global-local). Autrefois conçue comme point d'arrivée de l'action politique, économique et culturelle, l'autogestion prend maintenant, pour la majorité des acteurs, qu'ils s'en réclament ou non, le statut de pratique concrète nécessaire à la poursuite de toute action émancipatoire. **AUTOMÉDIALITÉ**. Désigne une pratique médiale de l'autoreprésentation. Construction du sujet dans l'écrit, l'image et les nouveaux médias. Partant du constat que les recherches actuelles sur l'autobiographie considèrent les médias comme un simple outil d'analyse d'un sujet préexistant, les recherches sur l'automédialité tentent de remédier à cette perspective qui a négligé les médias eux-mêmes. En effet, loin d'être arbitraire, le choix du média est déterminé par l'expression de soi, de même que toute forme de subjectivité est elle-même déterminée par la matérialité du média. Les chercheurs sur l'automédialité partent du postulat que la technicisation croissante des médias, loin d'être, comme on le prétend souvent, un appauvrissement de l'intériorité subjective, a au contraire permis d'élargir le champ des représentations du sujet. Ce nouveau concept permet de ne plus considérer l'autobiographie seulement comme genre littéraire, mais comme une pratique culturelle et médiale. **BIÈRE**. Boisson fabriquée à partir de céréales fermentées (généralement de l'orge maltée) et communément

aromatisée de houblon. Malgré les innombrables différences, nuances, procédés et recettes caractérisant chaque brasserie et produit, les principales étapes de la fabrication de la bière sont : le maltage ; la saccharification ; l'ébullition (également appelée « houblonnage ») ; la fermentation (basse, haute, spontanée ou mixte) ; la garde ; le conditionnement (pouvant être précédé d'une filtration et suivi d'une pasteurisation). La fabrication de la bière a évolué à travers les âges. Ce que l'on considérait comme de la bière il y a 8 000 ans est sans aucun doute très éloigné de ce que nous connaissons aujourd'hui. Les « migrations » de ce breuvage à travers le monde et le temps ont obligé les brasseurs à adapter le mode de fabrication en fonction des évolutions techniques et des matières premières disponibles. Ce qui n'était autrefois qu'une sorte de « bouillie » alcoolisée plus proche des aliments solides que des boissons, est devenu, notamment grâce aux progrès de la micro-biologie et des techniques industrielles au XIX^e^ siècle, la boisson limpide que l'on connaît aujourd'hui. Les méthodes de fabrication actuelles sont cependant très proches de celles de ces derniers siècles ce qui dénote une normalisation dans le processus de fabrication. Aujourd'hui, la bière jouit d'un succès mondial en tant que boisson désaltérante et de dégustation. Ce succès remonte au XIX^e^ siècle où la maîtrise de la fermentation basse grâce à la réfrigération et la pasteurisation permirent la production de nouvelles variétés de bière ainsi que leur exportation. Par exemple la *pils*, bière *lager* née à Plzeň en Bohême (République tchèque) en 1842, a très rapidement connu un succès international. On distingue essentiellement : les blondes brassées avec des malts blonds très pâles, donnant l'amertume et des arômes fruités et floraux avec une mousse abondante, la plupart des *lagers* sont des bières blondes ; les ambrées et les rousses brassées avec du malt légèrement torréfié, donnant une couleur oscillant entre l'or cuivré et le roux franc, procurant des saveurs caramélisées, des notes de réglisse et de noisette ; les brunes font généralement intervenir un malt torréfié, de couleur foncée variant du brun acajou au noir ébène, au goût, un équilibre entre l'amertume des sucres caramélisés et celle du houblon ; les noires (principalement les stouts) à base de malts très torréfiés (malt noir) ; les blanches, souvent non filtrées, doivent leur aspect à l'utilisation de malts de froment et à la levure en suspension. Les bières sont naturellement troubles, cependant, la tendance actuelle tend à généraliser la filtration de la

bière en post fermentation, ce qui explique la limpidité de nos boissons actuelles. À l'opposé de cette logique de marché, certains brasseurs continuent de produire des bières non (ou peu) filtrées. Les bières trappistes, qui sont fermentées une nouvelle fois durant leur période de garde, font parties de ces bières troubles, comme les lambics, bières sauvages belges de fermentation spontanée. Une garde prolongée sans filtration permet d'obtenir une bière parfaitement limpide sans toutefois occasionner la perte de saveurs souvent obtenue lors de la filtration. **BRICOLAGE**. Le terme de bricolage regroupe communément des occupations exercées en tant qu'amateur et liées à la création, l'amélioration, la réparation et l'entretien de choses matérielles. Le bricoleur, a remarqué Lévi-Strauss, est celui qui utilise « les moyens du bord », c'est-à-dire les instruments qu'il trouve à sa disposition autour de lui, qui sont déjà là, qui n'étaient pas spécialement conçus en vue de l'opération à laquelle on les fait servir et à laquelle on essaie par tâtonnements de les adapter, n'hésitant pas à en changer chaque fois que cela paraît nécessaire, même si leur origine et leur forme sont hétérogènes. Si Lévi-Strauss s'y référait essentiellement dans le but d'expliquer la pensée mythique, on peut aujourd'hui avancer que la pratique du bricolage, dans son sens le plus commun (en anglais : *do it yourself*), est omniprésente dans notre quotidien, puisqu'elle caractérise nombre de nos « manières de faire ». Michel de Certeau a brillamment décrit ces « arts de faire » dans son *Invention du quotidien* ; l'auteur y projette la notion de « bricolage » sur les opérations ordinaires, gestes et récits du quotidien. Son « bricolage » privilégie l'idée de créativité dans les logiques d'action et peut être considéré comme un art du détour, de la ruse, pour échapper à l'ordre établi. **BRUIT**. La distinction entre musique et bruit ayant toujours été au cœur des débats, il apparaît néanmoins plus ou moins clair que le bruit a toujours été ressenti comme destruction, pollution, agression contre le code qui structure le message. Malgré une pensée philosophique, esthétique et musicale toute en nuances à son propos, la théorie de l'information semble avoir imposé son diktat en ce qui concerne la manière d'appréhender le bruit, ce signal gênant la réception d'un message : nuisance, agression contre le code. Notre société produit toujours plus de bruit, mais lutte dans le même temps contre lui – la notion de « pollution sonore » désigne ainsi des nuisances sonores provoquées par diverses sources, dont les conséquences peuvent aller

d'une gêne passagère, mais répétée à des répercussions graves sur la santé, la qualité de vie et/ou sur le fonctionnement des écosystèmes. Qui plus est, d'un point de vue biologique, le bruit est un moyen de faire mal : au-delà d'une limite, il se fait « arme immatérielle de la mort ». Néanmoins, comme le remarque avec justesse Jacques Attali, la mort n'étant qu'un excès de vie, le bruit a toujours été perçu comme une forme de drogue, source d'exaltation, vertu thérapeutique. Le bruit c'est le chaos, la matière à l'état brute, non domestiquée, l'état premier qui appelle la mise en forme (la musique). Aussi, à l'origine de l'idée religieuse, il y a à chaque fois le thème du bruit, de son écoute et de sa mise en forme (le bruit est une arme et la musique est, à l'origine, « la mise en forme, la domestication, la ritualisation de l'usage de cette arme en un simulacre du meurtre rituel », cfr. Jacques Attali, *Bruits*). En ce sens la musique bruitiste ou noise (des expérimentations du futuriste Luigi Russolo à Merzbow, en passant par Fluxus, la musique industrielle, certaines formes de rock, certaines pratiques du fieldrecording, etc.) retrouve les voies de l'expression brute, initiale, encore désordre. Elle renvoie à l'origine de la musique dans cet état de pré-domestication du son, en même temps qu'elle aboutit, dans son extrême vitalité, à une ouverture maximale de l'œuvre au sein de laquelle se mêlent toutes les significations (cfr. la conception du bruit blanc chez Umberto Eco, dans le cadre de la poétique de l' « œuvre ouverte »). Enfin, le bruit, c'est l'élément qui ne peut pas se prévoir, il renvoie à tout ce qui est spontané, il est la négation du projet ou du calcul. Le bruit, dans ce qu'il peut être indéterminé, n'est pas domptable, il est donc de l'ordre de la (dé)négation du pouvoir. **-** Voir aussi « Noise ». - Condensation et association libre : extatisme, dépense, insubordination, vitalité, émancipation. **CAUSE.** Ce qui est relatif à une raison, un motif. Ce qui fait que quelque chose existe ou a lieu. **CHAUVINISME.** Reflet d'une admiration exagérée voire trop exclusive de son pays, de sa région, de sa terre. Détournement constructif : voir ROEC. **CONSÉQUENCE.** Suite d'une action, résultat, ce qui est engendré. Effets, aval. **CRI.** Son qui ne véhicule aucune parole, régression jusqu'au niveau le plus archaïque de la vie psychique et corporelle. Le cri est naturellement et culturellement un geste symbolique fort. L'affolement de la voix s'oppose à l'articulation de la voix. Il s'agit d'une impulsion première constituant une référence instinctive. Condensation et association libre : alerte, vitalisme, extatisme,

dépense. **CRITIQUE.** Qui est enclin à la critique. Qui donne un jugement, une appréciation. Qui correspond à une crise, à un seuil. **CULTURE.** La culture, dans son sens le plus large, est considérée comme l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Bien qu'une société soit caractérisée par sa propre culture, elle admet, en son sein, des cultures différentes. Malgré un phénomène de globalisation évident, d'homogénéisation et de diversité uniforme, il n'y a *a priori* que des unités dispersées et coexistentes, une multitude de cultures qui se rencontrent, s'opposent, se mélangent, se transforment. Ce pluralisme peut également se manifester au niveau individuel (métissage, homme pluriel, éclectisme culturel, etc.). **DÉPENSE.** Usage que l'on fait de quelque chose. Action désintéressée, don de soi, pure perte. **DÉRIVE.** Déviation Fait de s'écarter d'une norme, d'un cadre établi. Technique de passage hâtif à travers des ambiances variées. **ECHO.** Répétition, dans un contexte spatio-temporel particulier, d'un son percuté. Evocation. **ECOSOPHIE.** « Perspective incluant les dimensions éthiques, et articulant entre elles l'ensemble des écologies scientifiques, politiques, environnementales, sociales et mentales. Ainsi cette écosophie est peut-être appelée à se substituer aux vieilles idéologies qui sectorisaient de façon abusive le social, le privé et le civil et qui étaient incapables d'établir des jonctions entre la politique, l'éthique et l'esthétique » (Félix Guattari). L'écosophie (éco pris dans sa racine grecque, soit oïkos : maison, habitat, milieu naturel) consiste donc en une réponse multipolaire, de facture politique, sociale et culturelle, réponse que Guattari définit lui-même comme « éthico-politique » venant nouer trois champs au demeurant hétérogènes : celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et enfin celui de la subjectivité. Selon certains auteurs, l'art est un outil « potentiel » pour construire le monde sur base d'une telle écosophie, parce qu'il s'est en grande partie développé dans le sens du refus de l'autonomie que lui conféraient les théories formalistes du modernisme, au profit d'une esthétique contextuelle ou pragmatique (expérientielle) au sein de laquelle, en lieu et place des objets, les artistes s'appliquent à mettre en œuvre des « dispositifs d'existence ». **EMOTION.** Une émotion est créatrice d'un changement d'état dans le monde du vivant (émouvoir = mettre en mouvement). Ce changement est vécu physiquement. Le déclenchement émotionnel est lié à un changement dans

la manière de vivre une relation ou d'être en relation. Une émotion a d'abord une manifestation interne et génère une réaction extérieure. Elle est provoquée par la confrontation à une situation et à l'interprétation de la réalité. En cela, une émotion est différente d'une sensation, laquelle est la conséquence physique directe (relation à la température, à la texture, etc.). La sensation est directement associée à la perception sensorielle. La sensation est par conséquent physique. Quant à la différence entre émotion et sentiment, celle-ci réside dans le fait que le sentiment ne présente pas une manifestation réactionnelle. Néanmoins, l'accumulation des sentiments peut générer des états émotionnels. **ENJOY.** Satisfaction momentanée. Apprécier, profiter de l'instant. **ENTHOUSIASME.** Vive émotion, exaltation, ferveur. Challenge : à maintenir quand les projets avortent ou aboutissent. **EXCÈS.** Ce qui dépasse la mesure normale ou prévue. Dérèglement, abus, exagération, outrance, surabondance, surplus, surcharge, saturation. **EXTATISME.** Se tenir (*sto*, *stas*, *stare*) en dehors de soi-même (*ex*). L'extase est comprise comme le moment où l'on part, où l'on est hors de soi. Condensation : abandon vitaliste. **FAUSSE(S) COUCHE(S) ET AUTRES PRATIQUES DE L'USURE.** Devenues PRATIQUES DE L'USURE & MANIÈRES D'ÊTRE LÀ. Initialement centrée sur la promotion des musiques expérimentales, l'inframince structure consiste aujourd'hui en une plate-forme à géo/carto-graphie variable dont l'ambition, par-delà l'enthousiasme et ses chutes, est de proposer – sans fréquence logique autre que spontanée – des anecdotes, des netreleases, des articles, des images, des références, des fragments d'agenda, des performances, des occasions de déplacement, etc. Basée à Le Roeulx, terre d'origine de ses trois protagonistes (S. Biset, Jean DL, Impostor), cette initiative ou nécessité interindividuelle témoigne de manières de faire quotidiennes, de tactiques individuelles ou de détournements de situations subies. Dans ce contexte où priment les notions de subjectivation et d'automédialité, la créativité et la performativité sont entendues dans leur sens « pragmatique ». **FEUILLIEN (Saint-).** Au VIIe siècle, un moine irlandais nommé Feuillien vint sur le continent prêcher l'Évangile. En 655, alors qu'il traversait la forêt charbonnière, sur le territoire de l'actuelle commune du Roeulx, Feuillien et ses compagnons furent martyrisés et décapités. À l'endroit de son supplice, à proximité d'un étang et de son îlot, ses disciples élevèrent une chapelle à côté de laquelle fut construite, en 1125, une abbaye de

Prémontrés : l'Abbaye de Saint-Feuillien du Rœulx. À proximité s'éleva un château, dès le XIIe siècle, marquant définitivement le territoire rhodien. Jusqu'à la Révolution française, l'abbaye prospéra. En ces jours tourmentés, elle fut condamnée par les révolutionnaires. Durant des siècles, les moines y avaient brassé la bière et cette tradition s'est perpétuée jusqu'à nous. La St-Feuillien est une bière de fermentation haute, brassée à partir d'une eau extrêmement pure, dont la source jaillit sous la brasserie. Les malts et houblons utilisés sont de tout premier choix. Pour la Blonde et la Triple, un malt pâle ; pour la Brune et la Cuvée de Noël, des malts spéciaux sélectionnés. Il existe également une St-Feuillien de Pâques, St-Feuillien Påskeøl Abbey Ale, brassée à ce jour exclusivement pour le Danemark. La St-Feuillien est conditionnée en bouteilles de 33cl, 75cl, Magnum 1,5L, Jéroboam 3L, Mathusalem 6L, Salmanazar 9L, et, plus rarement, Nabuchodonozor 15L. **FIN(S).** Moment auquel s'arrête un processus. En philosophie, la fin désigne ce vers quoi tend un système de choses. Terme, but. Sur le plan constructif, dans l'optique desdites Pratiques de l'usure : passer par l'excès et la saturation pour dépasser les acquis ; privilégier un processus de construction basé sur les soubresauts de l'éclat. Une « pratique de l'usure » fondée sur le sentiment d'une succession d'impasses, autrement dit des balises à dépasser d'une manière ou d'une autre. Si elle peut troubler par sa dureté et son besoin de renouvellement, on ne peut considérer cette attitude comme négativiste, elle ne sous-tend aucune complaisance nihiliste basique, il s'agit d'une construction fondée sur ce qu'on pourrait se hasarder à nommer, dans l'excès au fond amusant de délire intellectualiste, une « téléologie anomique ». Une perspective fuyante caractérisant nos projets, une fuite vers l'avant passant par la mise en impasse de chaque étape de l'itinéraire (autrement dit des pratiques de l'usure, de la saturation, de ce qui éclate, ce qui témoigne d'une approche très vitaliste du comportement, des choix et de l'usage du temps imparti). **FINALISME.** Doctrine philosophique selon laquelle les causes finales constituent le principe de tout ce qui est. Le finalisme est une option théorique qui affirme l'existence d'une cause finale de l'univers, de la nature ou de l'humanité. Elle présuppose un dessein, un but ultime, une signification, immanents ou transcendants, présents dès leur origine. **HODOLOGIE**. L'hodologie est l'étude des chemins, de l'espace et des lieux, initiée par John Brinkerhoff Jackson. Comment ils se parcourent et

comment on les ressent. **JEU.** Activité d'ordre physique ou psychique, plus ou moins soumise à des règles conventionnelles, à laquelle on s'adonne pour se divertir, tirer du plaisir et de l'amusement. Aussi, le jeu transpose dans un objet concret des systèmes de valeurs ou des systèmes formels abstraits. De ce point de vue le jeu peut être considéré comme une métaphore ou un mode de représentation du monde (ou d'une de ses parties). Jouer et/ou inventer un jeu, construire une partie en interaction avec son adversaire ou partenaire relève alors d'une activité culturelle de haut niveau. Le psychanalyste Donald W. Winnicott, dans sa théorie relative aux phénomènes transitionnels et à l'espace potentiel, démontre en quoi les limites de temps et d'espace correspondant aux phénomènes transitionnels (et équivalant à l'espace du jeu) sont ce qui permet l'illusion en tant que lieu de rencontre et d'interaction entre des réalités internes et externes, entre le soi et l'autre. Pour le psychanalyste, « l'acceptation de la réalité est une tâche sans fin et nul être humain ne parvient à se libérer de la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors […] cette tension peut être soulagée par l'existence d'une aire intermédiaire d'expériences qui n'est pas contestée (arts, religion, etc.) » (Donald W. Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975). **ITINÉRAIRE.** Chemin à suivre ou suivi. Route, parcours, trajet. **ITINÉRANCE.** Caractère de ce qui bouge, qui voyage. **LIMITE.** Frontière entre deux réalités contigües. Point où s'arrête l'action de quelqu'un ou de quelque chose. Ce avec quoi on flirte avant l'excès. **MNÓAD.** Association issue de la structure rhodienne des *Pratiques de l'usure et des manières d'être là*, MNÓAD est une plate-forme de promotion et de création qui mêle une activité de micro-label et de micro-édition, et une programmation événementielle (concerts, performances, conférences). Au départ d'une pratique et d'une réflexion sur l'expérimentation musicale, l'association élargit son champ d'activités pour la situer dans une perspective globale (arts plastiques, arts performatifs, médiation, etc.). C'est également la recherche autour d'un objet théorique singulier qui anime ladite structure : l'existence, dans le champ de la création contemporaine, d'un art de nature "pragmatique". Situation : émanant du Roeulx et de Bruxelles, MNÓAD participe du Vecteur, espace d'art et de culture, Charleroi. **MUSIQUE.** Au sens le plus large, la musique est l'art qui consiste à arranger et ordonner les sons et les silences au cours du temps : le rythme est le support de cette

combinaison temporelle, la hauteur celle de la combinaison fréquentielle, etc. Dans un sens strict, il conviendra de nuancer cette définition, puisque l'intrusion de l'aléatoire, notamment, a dénié tout caractère volontaire à la composition. Dans les cas les plus extrêmes, pourtant devenus courants, la distinction entre musique et bruit reste un objet de débats. On comprendra par « musique » : acte de création sonore volontairement posé, peu en importe la forme et les moyens. **NOISE.** « Noise : le mot anglais correspond d'assez près au français bruit, avec ce que cela connote dans le domaine des sciences de l'information –un "fond" brouillé sur lequel est appelé à se dégager une "figure" clairement identifiable, définie par un "code" sur lequel émetteur et récepteur se seront préalablement mis d'accord. Le bruit, c'est donc une présence sous-jacente qui précède l'information ou la musique, qui l'entoure et qui n'y fait irruption que sous la forme déformante d'un brouillage malvenu. Noise : le mot français, aujourd'hui vieilli mais qui est probablement la source du dérivé anglais, est resté dans notre langue pour évoquer "querelles" et "disputes". "Chercher noise à quelqu'un", c'est le provoquer, le pousser à bout, sans autre raison apparente que le plaisir de troubler la communication. L'étymologie est plus malsaine encore, puisqu'elle renvoie au latin *nausea* : "le mal de mer". (...) La sensibilité noise concilie de façon frappante cette audace querelleuse (militante, décoiffante, potentiellement guerrière) avec des pratiques productrices (plus ou moins brutales, plus ou moins raffinées) qui ont en commun de laisser advenir un déploiement sonore échappant constitutivement à "l'imposition de force" et à "la volonté anthropocentrique" sous-jacentes aux gestes musicaux traditionnels. Laisser-être la saturation, se rendre attentif à ses mouvements propres, sans se crisper dans la peur ni s'endormir dans le confort de son ronronnement, exprime peut-être le plus profondément et le plus adéquatement les frissons propres à notre époque de surexposition » (Yves Citon, « Le percept noise comme registre du sensible », *Multitudes* n° 28, mars 2007). « La noise, entendue au sens de pratique (infra- ou extra- ?) musicale se jouant du bruit – dans sa maîtrise ou dans la lutte –, me met, pour ainsi dire, dans un état d'éveil (au-delà du son). Contrairement à ce que l'on a coutume de penser, elle n'est pas nihiliste, elle s'invente (donc elle produit plus qu'elle ne détruit) contre le paupérisme émotionnel. Je crois que c'est pour certains un remède à l'apathie. Si bien que la noise, même si le terme

n'est pas significatif en soi, ne doit pas être comprise uniquement comme une *tendance* musicale, mais comme une *pratique* de l'insubordination aux règles, schèmes, formes, matières et objets. Aussi, loin de la seule impertinence et d'un régime de l'absurdité, le geste "noise", par-delà une conception du bruit comme objet privé de signification, engage le praticien dans une posture culturelle sans précédent, singulière, extra-musicale. De cette manière, j'aime à croire que le "geste" noise fait sens – il produit du commun et du sensible – et, ce faisant, révèle des comportements, aptitudes et besoins propres à nos sociétés hypermodernes. Chose intéressante, le rapport au pouvoir, non négligeable, semble être tout entier contenu dans la notion même de bruit. L'histoire de l'art et de la musique ne manque pas de l'illustrer, mais il faut véritablement attendre le début du XXe siècle pour que les futuristes et dadaïstes, dans le mépris de la tradition, emportés par un désir de liberté, d'instabilité et de scandale, s'y référèrent en faisant directement usage du matériau bruit jusque là déprécié voire ignoré par la tradition musicale occidentale, ouvrant la voie à une "pensée de l'objet bruit", laquelle culmine avec John Cage et la néo-avant-garde, et se prolonge dans la pratique noise et expérimentale postmoderne et actuelle, notamment. Aussi, c'est moins le bruit formel qui m'intéresse que le geste lui-même : le bruit, c'est l'élément qui ne peut pas se prévoir, il renvoie à tout ce qui est spontané, il est la négation du projet ou du calcul. Le bruit, dans ce qu'il peut être indéterminé, n'est pas domptable, il est donc de l'ordre de la (dé)négation du pouvoir » (Sébastien Biset, ici-même). Voir Bruit. **PERCEPT.** Nom philosophique donné à des perceptions et des sensations qui survivent à ceux qui les éprouvent, tout comme le concept est une idée qui survit à son auteur. **PERSPECTIVE.** Aspect de ce qui est vu de loin. Point de vue, approche particulière sur une idée, un événement. Représentation, éventualité. **PERTE.** Privation d'une chose que l'on possédait. Pure perte : dépense sans résultat, investissement désintéressé. **PROJETS.** Ensemble d'activités qui sont prises en charge, dans un délai donné et dans les limites de ressources imparties, par une ou des personnes qui y sont affectées dans le but d'atteindre des objectifs définis. **PROSPECTIF-VE**. Relatif à l'avenir, dont l'intelligence est orientée vers l'avenir. Science qui a pour but d'étudier l'évolution des sociétés dans un avenir prévisible. Anticipation. **RELATION.** Tout ce qui, dans l'activité d'un être vivant, implique une interdépendance, une interaction (avec un

milieu) - Caractère de deux objets qui sont tels qu'une modification de l'un entraîne une modification de l'autre - Lien de dépendance ou d'influence réciproque (entre personnes) - Caractère de deux ou plusieurs objets de pensée en tant qu'ils sont englobés dans un même acte intellectuel - Récit - Logique de la coordination multiple (rhizome). **RODIUM.** Nom latin signifiant essartage, défrichage. Toponyme fréquent (ancien français : Ruelz, Roels, etc.), à l'origine, nottament, du nom de la ville du Roeulx. **ROEC.** « Réflexion sur l'origine d'un environnement de croissance ». Par des pratiques déambulatoires, prospectives, et de mise en perspective historique, sonder l'évidence d'un milieu dans ce qu'il est déterminant pour le développement d'un individu. Constater des faits, événements et processus en aval, afin de s'approprier au mieux une situation donnée *a priori* évidente et envisager des perspectives *ad hoc* liées à ladite situation. **SILENCE.** Le silence, dans sa conception cagienne, peut être défini comme l'ensemble des bruits non organisés, non maîtrisés. L'absence d'opposition entre son et silence donne ainsi à ce dernier un statut actif : ce que l'on appelle en général silence n'est en réalité qu'une disposition de l'esprit puisque nous sommes en réalité entourés de sons (« Le silence, ici bas, n'existe pas »). Le silence n'est jamais que l'ensemble des micro-événements sonore d'un environnement donné. Cage préfère ainsi distinguer les sons que nous produisons intentionnellement de ceux qui surviennent indépendamment de notre volonté. Cette manière de penser la musique revient également à abolir la dualité fond/forme. **SINGULARITÉ.** Ce qui rend une chose singulière, caractère original. Particularité. Manière d'agir, de penser, etc. hors de l'ordinaire. Singularisation : processus au cours duquel l'individu est amené à se réaliser comme unique, devenir-singulier. **SITUATION.** Au fond, si l'on peine à formuler une définition précise de la « situation » – pour autant que l'on tienne à faire valoir son acception pragmatique –, on comprend aisément à quel type d'occurrence il est fait référence lorsque l'on se rapporte très simplement à des événements ponctuels de la vie quotidienne. Qui n'a jamais éprouvé de satisfaction lors d'un pique-nique en famille ou entre amis ? Repas champêtre, pris en plein air, il est une occasion pour se retrouver pour une durée prolongée (à la différence du casse-croûte) dans un contexte choisi et retenu par ses initiateurs (Le pique-nique évoque le partage et la convivialité, il est aujourd'hui associé aux loisirs, autrefois aux travaux des

champs, mais pourrait aussi être une réminiscence du « manger nomade ». Non sans lien avec la question des esthétiques de la situation, cette pratique a des impacts significatifs sur l'aménagement du territoire et des espaces naturels publics (aménagements incluant parkings, tables et bancs, poubelles, « aires de pique nique » sur les bords d'autoroutes avec éventuellement toilettes et jeux pour enfants, zones engazonnées, etc.). Quant au marché, il consiste de la même manière en une parcelle d'espace investie par un groupe, cette fois ouvert et indéterminé, pour un temps défini ; il circonscrit une situation de commerce – au sens de *relation* – et de convivialité qui tend à disparaître sous l'effet de l'envahissement des espaces marchands sans temps ni singularité, *a priori* non relationnels et anhistoriques (l'agora, lieu de l'échange et du commerce, *versus* le non-lieu, symbole de l'espace transitoire du fugitif surmoderne). Enfin, on pensera aux musiciens itinérants (et autres humbles performers de rue : statues humaines, etc.) : s'ils rythment le passage aveugle de ces mêmes fugitifs, il leur arrive de retenir l'attention de quelques uns, lesquels forment rapidement et malgré eux, en un demi-cercle, une situation socialement circonscrite, produite et opinée – laquelle distingue le concert traditionnel (la scène et la mise en scène qu'elle implique, ou théâtralité) du concert en « contexte ». Ces trois exemples sont intéressants non seulement parce qu'ils impliquent tous l'articulation singulière d'une parcelle de temps et d'une parcelle d'espace (« la situation, étroitement articulée dans le lieu, est complètement spatio-temporelle », « Théorie des moments et construction des situations » [texte non signé], dans *Internationale situationniste*, n° 4, juin 1960, p. 11.), mais surtout parce qu'ils n'existent qu'en tant qu'espace-temps du commerce interhumain : ils sont des spatio-temporalités socialement légitimées, c'est-à-dire produites dans et par l'exercice social. Ce type d'événements, ces *situations*, n'existent pas indépendamment de leurs acteurs ; ils sont le lieu d'un partage du sensible. Se pose par ailleurs, face à de telles situations, la question du couple *autonomie* (la faculté qu'a l'individu de se déterminer par soi-même, de choisir, d'agir librement) et *hétéronomie* (le fait d'être influencé par des facteurs extérieurs, d'être soumis à des lois ou des règles dépendant d'une entité extérieure). On ne tranchera pas sur la prévalence de l'un des pôles sur l'autre, d'autant plus que, à l'évidence, l'homme et son action sont à la fois hétéronomes et autonomes ; l'individu aussi libéré soit-il, ne s'affranchit jamais totalement des causes

biologiques, socio-culturelles et psychologiques. La question est donc plus de savoir comment s'établit l'équilibre autonomie-hétéronomie dans une situation au sein de laquelle les acteurs sont plus ou moins conviés à assister ou participer d'un événement en cours. Si l'événement ou le dispositif s'efface dans le mouvement du monde, de manière à ce qu'il y participe sans trop d'exhibition (d'exposition, de mise en vue), on peut croire que les réactions, moins conditionnées, seront plus spontanées (*sua ponte*, « volonté propre »), libres (sans entrave), sans pour autant être totalement inconditionnées (subsistent à chaque fois des facteurs externes, causes biologiques, socio-culturelles, psychologiques ; aussi, le pique-nique, le marché et l'animation de rue restent des activités codées, d'une manière ou d'une autre). Voir Sébastien Biset (dir.), *Esthétiques de la situation*, *(SIC)* Livre III, Bruxelles, 2009. Plus que jamais concernée par l'espace de l'agir social, la création contemporaine n'a eu de cesse, ces dernières décennies, de complexifier le rapport qu'elle entretient avec notre réalité. Générique mais symptomatique, la notion de situation apparait éclairante pour saisir dans ses enjeux certaines pratiques de l'art que caractérise un effacement partiel du dispositif au profit d'une *esthétique de la situation* (au-delà d'un art *en* situation ou de la seule *mise en* situation). Comprise dans son sens pragmatique, cette notion de situation est à même de nous aider à comprendre, pour une meilleure et plus juste appréciation, en quoi le caractère processuel des œuvres d'art importe autant voire davantage que la forme qu'il produit. Priment essentiellement, dès lors, son processus de constitution et à travers lui ses effets, c'est-à-dire le geste et ce qu'il permet, production de subjectivités et autres. À cette conscience pragmatiste répond la nécessité des artistes contemporains de réintégrer l'art au plus près du réel, qu'il en émane, même, au travers de pratiques et de gestes relevant du transitoire, de l'ordinaire, du processus et de l'événement. Ces pratiques diffèrent autant par leurs modes opératoires que par leur forme, et donc par leur efficience au sein du réel investi : leurs écueils et succès cernent les possibilités, limites et promesses de telles esthétiques.
SPECTACLE. Vue d'ensemble qui attire le regard, l'attention. Représentation, manifestation donnée devant un public. Spectaculaire : ce qui sort de l'ordinaire, ce qui est hors de lui, remarquable, sensationnel, qui frappe l'imagination. Selon Guy Debord, le spectacle est à la fois l'appareil de propagande du pouvoir capitaliste et un rapport social médiatisé par des

images. « Le spectacle se représente à la fois comme la société même, comme une partie de la société, et comme instrument d'unification. En tant que partie de la société, il est expressément le secteur qui concentre tout regard et toute conscience. Du fait même que ce secteur est séparé, il est le lieu du regard abusé et de la fausse conscience ; et l'unification qu'il accomplit n'est rien d'autre qu'un langage officiel de la séparation généralisée » (G. Debord, *La société du spectacle*). **SUBJECTIVATION.** La subjectivation, le processus de subjectivation, est souvent présentée comme un travail psychique, particulièrement marqué à l'adolescence, distinct des remaniements identificatoires du Moi. Devenir-sujet. « Processus aboutissant à l'avènement d'un sujet désormais en mesure, au sein de ses déterminismes internes et externes mêmes, d'affronter ses conflits propres dans son espace propre » (R. Cahn, *Adolescence et folie*). Capacité à reprendre et signer son histoire au titre du « Je », dans sa culture ainsi que dans le plaisir pris pour soi et avec l'objet (selon P. Aulagnier). « La subjectivation renvoie à la définition culturelle du sujet. Elle se manifeste notamment dans l'activité critique et dans la construction d'une distance à soi et au monde » (F. Dubet, *Sociologie du sujet et sociologie de l'expérience*). Si la subjectivation est souvent l'expression de puissants besoins narcissiques, elle correspond également à une quête identificatoire, élaboration psychique infinie. La subjectivation est également au cœur du concept d' « écosophie » développé par Félix Guattari, qui consiste en une réponse multipolaire, de facture politique, sociale et culturelle, réponse que le philosophe définit lui-même comme « éthico-politique » venant nouer trois champs au demeurant hétérogènes : celui de l'environnement, celui des rapports sociaux et enfin celui de la subjectivité. **TÉLÉOLOGIE.** La téléologie est l'étude de la finalité, à ne pas confondre avec l'étude des causes finales, le finalisme. La téléologie et la téléonomie sont des notions qui se rapportent au but à atteindre ou finalité. Cette finalité peut être déclarée (comme les intentions exprimées) ou interprétée à partir de l'observation des comportements qui semblent tendre vers un but attribué par l'observateur. La téléologie est l'étude des systèmes finalisants acceptant différentes plages de stabilité structurelles et capables, en général, d'élaborer des buts ou de modifier leurs finalités. Dans les systèmes humains psycho-socio-politique, cette téléologie peut très bien se nommer « autodétermination ». Les systèmes téléologiques ou intentionnels sont

capables non seulement de se comporter (c'est-à-dire d'agir) par rapport à quelque finalité injectée ou permanente – comme les systèmes téléonomiques ou finalisés – mais aussi d'élaborer des buts et de changer eux-mêmes leurs finalités, leurs projets ou leurs intentions. **TRACE.** Marque, ce qui reste d'une chose, d'un événement passé. **USAGE**. Action de se servir de quelque chose. C'est aussi la coutume, l'habitude commune à un groupe, un ensemble de pratiques sociales, l'expérience de ce qu'il faut dire ou faire. **USURE**. Détérioration due à une utilisation trop fréquente ou prolongée. Affaiblissement, disparition sous l'effet du temps. **VECTEUR**. De manière générale, le terme « vecteur » est associé à l'idée de transport. D'un point de vue anecdotique, il désigne une infrastructure située au centre de la ville de Charleroi, qui comprend une multiplicité de volumes permettant de localiser de façon durable 9 partenaires, dont la plate-forme MNÓAD. Pilotée par l'asbl Orbitale, cette initiative singulière dans le paysage culturel régional se définit comme une coalition d'idées, un générateur d'échanges destiné à identifier, stimuler et produire la création émergente. La convergence d'énergie est destinée à engendrer foison de concerts, rencontres littéraires et conférences, expositions, rendez-vous d'art cinématographiques et digitaux. La transversalité dégagée conduisant à la valorisation d'espaces pédagogiques, d'ateliers et de réflexions éditoriales. L'ambition du Vecteur est d'offrir à l'ensemble de l'infrastructure une visibilité forte sous la forme d'un pôle artistique radicalement dédié à l'interdisciplinarité mais aussi participatif à l'activité de la cité et de sa communauté. **VITALISME.** Conception philosophique définissant la vie comme de la matière dans laquelle se trouve un principe ou force vitale. Selon cette conception, c'est cette force vitale qui insufflerait la vie à la matière. D'après cette doctrine il existe en chaque individu un « principe vital », distinct à la fois de l'âme pensante et des propriétés physico-chimiques du corps, gouvernant les phénomènes de la vie. Malgré son unité sémantique, le vitalisme est à entendre de deux façons : d'une part, il s'agit d'une position scientifique de nature axiomatique qui a été l'objet de débats et de polémiques au sein de la communauté scientifique et qui est aujourd'hui tombée en désuétude, d'autre part, il s'agit d'une position – ou théorie – philosophique encore vivante aujourd'hui.

PARLER MUSIQUE AU GÉNÉRIQUE
UNE TENTATIVE FUGITIVE

Mars-avril 2009. Texte inédit, rédigé en vue d'une publication pour la plate-forme MNÓAD. Il est une suite à la communication orale donnée par l'auteur à la Cambre en janvier 2009, intitulée « Pratiques auto-gérées et culte de l'amateur : sur quelques formes contemporaines de l'esthétique populaire, son bricolage, ses tactiques et ses usages ». Il se donne pour objet central le fait musical. Intuitif, bricolé, contestable mais convaincu (à ce jour tout au moins).

SITUATION

Nombreux sont les musiciens, mélomanes, médiateurs, journalistes dont le discours mélomaniaque naïf, aveugle ou superficiel, prétendument fondé sur une connaissance ou une expérience acquise et reconnue, ne dépasse pas l'analyse sommaire des formes, des tendances et de l'air du temps, au bénéfice d'un marketing musical homogénéisé et stratégique, occultant ou déguisant par là la qualité ou, plus souvent, la médiocrité, ainsi que la pertinence ou vacuité, bref, la valeur d'une proposition. Est-ce à dire, pour autant, qu'il soit vain de parler « musique » ? Sur un plan générique, il peut sembler *a priori* inutile d'en découdre, tant le concept s'étire, se contracte, se modifie au fil des siècles et selon qu'il est perçu par telle ou telle société. Qu'en dire tant la question recouvre un champ d'application aujourd'hui à ce point étendu qu'on ne peut en parler de façon générique (« la » musique) sans user de raccourcis forcément réducteurs ? Comment et pourquoi débattre du fait musical aujourd'hui ? Dans cette optique, et parce que ce qui fait la musique vient essentiellement du contexte dans lequel et pour lequel elle s'invente, sans pour autant prétendre que l'artiste soit prédeterminé par une situation, et sans renoncer aux jugements de valeur qu'implique une pratique stylistique musicale, je serais tenté d'approcher la question, de façon générique, sous un angle plus contextuel qu'analytique, mon intérêt plus branché sur la situation que sur la forme.

Déjà, faut-il rappeler que la musique n'existe pas comme telle : c'est une construction culturelle, au même titre que le bruit. À l'origine il n'y a que des sons, à l'état premier, « naturel », de simples vibrations de l'air ; la distinction bruit-musique, la qualification de l'un et de l'autre relèvent de choix arbitraires que l'homme pose ou s'impose pour des périodes indéterminées.

On s'accorde sur le fait que la musique comme le bruit sont des vecteurs de forces individuelles et surtout sociales, aujourd'hui plus complexes que jamais, du fait de l'hétérogénéité de nos paysages et environnements sonores. Il faut ainsi, dans un premier temps, prendre conscience du passage qui s'est opéré d'une société du son discontinu à une société de la sonorisation permanente. Jusqu'au milieu du XIXe siècle, les sociétés, essentiellement rurales, n'ignoraient certes pas la musique et les

chants, mais ceux-ci rythmaient la vie collective à des moments bien précis (fêtes, offices, chants accompagnant la moisson, etc.) et dans des lieux clairement identifiés (églises, places de villages, cabarets, etc.)[99]. Affranchie des contraintes liées à l'exécution en direct, la musique peut désormais irriguer l'ensemble des moments de la vie quotidienne de chaque individu, selon son propre rythme. Mais il n'y a pas qu'elle : notre société hypermoderne alimente en permanence un bruit de fond saturant l'écoute qu'il irrigue sans repos. Nous, auditeurs, sommes des sémionautes naviguant incessamment entre des signaux et des signes sonores variés : industrie du disque, radio, télévision, cinéma, concerts, lecteurs numériques, ordinateurs, gsm, Muzak (programmation musicale aseptisée, mise aux normes et nivelée, à destination des surfaces commerciales, ascenseurs, station de métro, etc.), voitures, avions, chantiers de construction, orages, aboiements, sirènes, réveils, etc. La musique, d'abord, cette bande son (pas toujours si « originale » que ca) rythmant les épisodes de notre vie, intensifiant les trajets les plus ordinaires, éveillant ce qui sans elle se tarit, tant sur le plan psychique que physique ; elle abonde mais on en réclamera toujours, elle lasse et appelle la nouveauté, tout au moins son impression temporaire, du sommaire au plus compliqué elle donne à entendre l'expression de l'authentique comme de la mystification, du simulacre, de son économie et de ses enjeux. Le bruit, ensuite, *a priori* ce qui ne rentre pas dans la catégorie « musicale », ce qui gêne et perturbe, pollution contre le code qui structure le message ; il est l'événement – agressif ou minimal – non désiré et privé de signification, l'interférence qui empêche ou gêne la réception d'un signal, la saveur du silence (qui, en tant que tel, n'existe pas ici bas ; le silence est fait de micro-événements sonores au sein d'un environnement donné). Notre société produit toujours plus de bruit, mais lutte dans le même temps contre lui – la notion de « pollution sonore » désigne ainsi des nuisances sonores provoquées par diverses sources, dont les conséquences peuvent aller d'une gêne passagère, mais répétée à des répercussions graves sur la santé, la qualité de vie et/ou sur le fonctionnement des écosystèmes. Le bruit c'est le chaos, la matière à l'état brute, non domestiquée, l'état premier qui appelle la mise en forme (la

[99] Pour une histoire de l'appréhension du son du Moyen Âge à nos jours, voir notamment Jean-Pierre Gutton, *Bruits et sons dans notre histoire*, Paris, PUF, 2000.

musique) et, ce faisant, la domestication des sons et des émotions, laquelle tend à multiplier les formes creuses *in fine* toutes plus ennuyeuses les unes que les autres (je caricature volontairement). Si certaines compositions, certaines œuvres ne cessent de susciter le grand frisson et procurent unanimement ou de façon plus individuelle le trouble et le ravissement, il faut bien admettre qu'à la longue, dans les formes composées de l'hyperproductivité musicale, « la première mesure vous coule dans l'oreille l'ennui du déjà entendu et vous donne un avant-goût de l'ennui qui coulera de la mesure suivante. Nous sirotons ainsi, de mesure en mesure, deux ou trois qualités d'ennui en attendant toujours la sensation extraordinaire qui ne viendra jamais »[100]. Peut-être est-ce là y aller un peu fort, entre irrévérence et exigence, mais je reste persuadé que la musique a un pouvoir aliénant autant qu'émancipateur. La musique populaire, dans ses formes les plus diverses (pop, variété, rock, rap, etc.), peut à la fois être le médium le plus approprié pour véhiculer le message d'une révolte, manifester un élan de contestation, susciter un enthousiasme collectif, défendre une cause, appeler à la libération et à la tolérance, mais dans le même temps on serait tenté de lui offrir la palme des messages les plus réducteurs, naïfs et gratuits, des clichés les plus tenaces, des formes les plus ennuyeuses, répétitives et soporifiques (elles n'éveillent rien de vif, mais ressassent des stéréotypes à destination de nos émotions les plus ordinaires, au risque de les émousser), conduisant à un stade avancé d'aliénation et d'infantilisation : la complaisance dans le nivellement et la domestication des émotions, la douceur naïve de l'illusion et les stratégies marketing.

L'une des plus puissantes sources de distraction, d'évasion et de communion peut-elle être à ce point « ennuyeuse » ? Par ennui, comprenez accoutumance. La banalisation d'un genre, la répétition programmée et l'hyperproductivité expliquent ce phénomène de tolérance. Il s'agit d'un processus d'adaptation de l'organisme à un stimulus extérieur ou un environnement nouveau. Cette accoutumance se manifeste par un affaiblissement ou un épuisement de la réponse à ce stimulus à mesure que l'organisme y est confronté. Cette diminution de la réponse implique nécessairement une capacité plus grande à supporter les effets du stimulus

[100] J'emprunte ces mots, vieux d'un siècle déjà, à Luigi Russolo, *L'art des bruits*, 1913.

et la possibilité potentielle d'augmenter le stimulus afin de recréer les mêmes effets qu'à la première confrontation. La musique est tel un alcool fort – on ne s'étonnera pas dès lors de voir apparaître des formes musicales flirtant avec les limites et les extrêmes, puisque si le « seuil critique de toxicité » peut être dépassé et ainsi occasionner une surdose (overdose), il peut également amener à supporter des doses considérées comme « létales » chez une personne non accoutumée.

Dans ce contexte la noise[101], entendue au sens de pratique (infra- ou extra- ?) musicale se jouant du bruit – dans sa maîtrise ou dans la lutte –, me met, pour ainsi dire, dans un état d'éveil (au-delà du son). Contrairement à ce que l'on a coutume de penser, elle n'est pas nihiliste, elle s'invente (donc elle produit plus qu'elle ne détruit) contre le paupérisme émotionnel. Je crois que c'est pour certains un remède à l'apathie. Si bien que la noise, même si le terme n'est pas significatif en soi, ne doit pas être comprise uniquement comme une *tendance* musicale, mais comme une *pratique* de l'insubordination aux règles, schèmes, formes, matières et objets. Aussi, loin de la seule impertinence et d'un régime de l'absurdité, le geste « noise », par-delà une conception du bruit comme objet privé de signification, engage le praticien dans une posture culturelle sans précédent, singulière, extra-musicale. De cette manière, j'aime à croire que le « geste » noise fait sens – il produit du commun et du sensible – et, ce faisant, révèle des comportements, aptitudes et besoins propres à nos sociétés hypermodernes. Chose intéressante, le rapport au pouvoir, non négligeable, semble être tout entier contenu dans la notion même de bruit. L'histoire de l'art et de la musique ne manque pas de l'illustrer[102], mais il faut véritablement attendre le début du XXe siècle pour que les futuristes et dadaïstes, dans le mépris de la tradition, emportés par un désir de liberté,

[101] Sur le concept noise en tant que fait et pratique musicale, voir, notamment, Paul Hegarty, *Noise/Music : A History*, New York and London, Continuum, 2007 ; Pierre Albert Castanet, *Tout est bruit pour qui a peur. Pour une histoire sociale du son sale*, Paris, Michel de Maule, 1999 et *Quand le sonore cherche noise. Pour une philosophie du bruit*, Paris, Michel de Maule, 2008 ; dossier « Noise music », dans *Multitudes*, n°28, printemps 2007.

[102] Aussi, à l'origine de l'idée religieuse, il y a à chaque fois le thème du bruit, de son écoute et de sa mise en forme. L'histoire de l'art et de la musique ne manquent pas de l'illustrer. Voir aussi l'analyse faite par Jacques Attali du *Combat de Carnaval et Carême*, dans son ouvrage *Bruits. Essai sur l'économie de la musique* [1977], Paris, PUF et Fayard, 2001.

d'instabilité et de scandale, s'y référèrent en faisant directement usage du matériau bruit jusque là déprécié voire ignoré par la tradition musicale occidentale, ouvrant la voie à une « pensée de l'objet bruit », laquelle culmine avec John Cage et la néo-avant-garde, et se prolonge dans la pratique noise et expérimentale post-moderne et actuelle, notamment. Aussi, c'est moins le bruit formel[103] qui m'intéresse que le geste lui-même : le bruit, c'est l'élément qui ne peut pas se prévoir, il renvoie à tout ce qui est spontané, il est la négation du projet ou du calcul. Le bruit, dans ce qu'il peut être indéterminé, n'est pas domptable, il est donc de l'ordre de la (dé)négation du pouvoir[104].

Le bruit s'oppose de façon classique à la musique comme langage, lequel n'est finalement qu'un bruit pour celui qui n'en maîtrise pas les codes. En effet, si la musique lui est en certains points analogue, c'est parce qu'elle est une communication universelle susceptible d'être entendue par tout le monde, mais comprise uniquement par quelques uns. Les structures de la musique et du langage ont en commun le caractère avant tout auditif de la communication qu'elles instaurent, ainsi que son côté transcriptible (dans une certaine mesure, puisque tout un champ de la musique, expérimentale

[103] Notons que la genèse conceptuelle du bruitisme initiée par le futuriste Luigi Russolo allie une nécessité de renouveler le concept même de musique (introduction de sons de machines, expression de la modernité) et une préoccupation formelle (typologie de bruits produits mécaniquement) en faisant la part belle à la machine, dans un éloge typiquement futuriste (valorisation du progrès, de la vitesse, etc.). À l'heure actuelle cet intérêt pour la machine n'est plus l'objet premier de la pratique noise, mais reste un objet de recherche pour la musique expérimentale savante et académique, à la frontière de la musique et de l'expérience scientifique pour ingénieurs (Ircam, etc.). Dada et la néo-avant-garde se sont quant à eux davantage préoccupé d'inventer une musique qui soit l'expression de la réalité la plus immédiate, fondée sur l'expérience du réel, il s'agissait donc moins de verser dans un formalisme moderniste que de mettre en œuvre une esthétisation du quotidien par le biais de l'expérience musicale, ouverte et indéterminée. C'est cette perspective expérimentale que je retiens ici.

[104] Dans le même temps il est une arme pour celui qui se l'approprie, et reste la condition première du pouvoir en tant que désordre premier – chaos – duquel émerge l'état organisé – aussi, l'ordre social se joue dans ce passage du bruit au musical. La musique est en effet la mise en forme, le processus de signification, l'opérateur de compromis sonore, qui confère un sens à certains mélanges pour transformer la violence en ordre harmonieux ; l'ordre social est en cela tributaire de cet « état musical » organisé.

essentiellement, est irréductible à l'écriture). Au couple son et note correspondrait les concepts linguistiques de phonèmes (signifiant) et de monèmes (signifié). Mais la musique repose-t-elle vraiment sur cette double articulation ? En partant de la référence à la linguistique, les auteurs ont souvent tenté de comprendre l'art comme un système de signes ayant un sens, et cherchant à communiquer une signification. C'est *a priori* d'autant plus évident avec la musique, dont l'expression « sonore » la rapproche du langage. Mais l'art, ne délivre pas nécessairement de message et « signifier » en musique ne veut pas dire faire comprendre : l'œuvre musicale, par-delà le texte qui éventuellement l'orne ou la sous-tend, veut simplement communiquer une sensibilité personnelle présentée à nos sens mais accessible bien au-delà. Aussi, fondamentalement subjective, l'œuvre musicale, exception faite de certaines formes à programme, ou fondées sur la narration ou l'illustration, permet autant de lectures qu'il n'y a de lecteurs. Certaines tendances de la musique ont bien tenté d'abolir la subjectivité au profit d'agencements logiques, mathématiques, sériels et rigides ou au contraire totalement aléatoires des sons – la « pensée du matériau » et le penchant pour le formalisme moderniste constitue l'un des leitmotivs les plus importants de la musique d'avant-garde depuis le début du XXe siècle –, et, de manière plus générale, si une part importante de subjectivité habite la musique, il n'en demeure pas moins une existence objective des objets musicaux. Cependant, force est de constater que la subjectivité fonde la considération la plus populaire ou répandue de la musique. C'est bien connu : on ne discute pas des goûts et des couleurs. Quoique… La musique restant le médium artistique le plus répandu, généralisé et étendu (si bien qu'on en entend souvent sans s'en rendre compte), elle occupe nécessairement une grande place dans notre quotidien, dans nos activités, et dans nos discussions. En discuter, en débattre, ou la partager tout simplement (playlists, échanges de fichiers numériques, etc.), prolonge l'effet musical et le déplace, de la seule subjectivité, au domaine de l'échange et de la confrontation. La question musicale est donc toute entière sous-tendue par celle de l'intersubjectivité, à savoir la reconnaissance que soi et l'autre sont des personnes distinctes ayant chacune des intentions, des désirs différents.

Que l'on soit ou non connaisseur, mélomane averti ou simple amateur des airs qui bercent ou font vibrer notre temps, la musique

s'adresse à tous par-delà les différences et les inégalités (sans pour autant signifier ou parler à chacun : il est à chaque fois question de codes, d'habitus et de sensibilités). On lui reconnaît un fort pouvoir fédérateur ; liant social, elle a souvent été le ciment de communautés (ethniques ou autres) et elle ne cesse aujourd'hui de générer des groupes plus ou moins informels (l'expérience sociale du concert ou du festival en est un bel exemple, en tant qu'espace-temps circonscrit, distingué et vécu collectivement, et l'on peut penser au sentiment d'appartenance que connait le « public » d'une « scène » spécifique : telle ou telle scène post-rock, électro, indie, pop, hip hop, dub, jazz, salsa, reggae, hardcore, expérimentale, etc., autant de collectivités qui naissent, se développent, localement et globalement, fluctuent et se défont au gré des tendances, aux quatre coins du globe ; notons enfin que cette tendance est renforcée par la multiplication récente des labels indépendants qui suscitent, à des échelles variables, un communautarisme local mais pas moins ouvert, associé à l'imagerie de la scène).

Sans doute faut-il ici insister sur le nouveau régime de production et de consommation culturelle que nous voyons s'installer et se développer depuis bientôt une décennie. L'apparition de nouvelles technologies, le développement des moyens de communications et d'échange et une démocratisation toujours plus poussée (excessive du fait de son industrialisation ?) de la culture ne sont pas sans effet sur les modes et procédés de réception des objets musicaux, révélant un état du social davantage qu'un « état musical ». À moins qu'ils n'aillent de paire. Oui, certainement. Dans tous les cas, ce nouveau régime esthétique est essentiellement social. Si bien que, de plus en plus, je me demande si la musique telle qu'elle se développe aujourd'hui ne modifie pas, avant toute chose, les modes de réception et, quelque part, les relations à l'autre. En somme, ne serait-ce pas moins le contenu qui évolue et qui change que l'expérience esthétique elle-même, la position de l'auditeur par rapport à l'objet écouté, à la production ainsi abordée ? Ainsi, même si elle reste toujours fonction de l'accès quelque peu ardu aux produits sommeillant à l'ombre des mainstreams culturels, la « découverte », en terme d'appréhension des produits musicaux, ne dépend plus de l'effort acharné de l'esthète, mais d'une logique quotidienne d'absorption et d'ingestion causée par un bombardement de productions et d'informations –

webzines, audioblogs, netlablels, playlists, émissions radiodiffusées ou télévisées, téléchargements et duplications en tous genres. En ce sens, l'option de la découverte n'est plus l'apanage du seul mélomane averti, pointu et exigeant, fidèle à des affects et à des orientations profondément personnels. On écoute tous, un peu tous azimuts, ce qui est mis à notre disposition : on zappe plus qu'on ne sélectionne, on passe d'un son à l'autre, d'un climat à l'autre, d'une scène à l'autre ; bref, la pratique de l'auditeur-consommateur (dans son activité d'écoute et de prospection) est conditionnée par ce mouvement constant du recyclage et de la nouveauté. Ce flux rythme notre quotidien, compense l'ennui et scande l'évolution d'une écoute. Qu'on le veuille ou non nous est imposée l'écoute des hit-parades (charts), les murs de nos villes sont couvertes d'affiches annonçant des concerts et festivals, en voiture, dans un magasin ou en faisant la vaisselle la radio ou le lecteur de cd nous berce ou nous irrite, et il suffit d'être un peu branché ou curieux pour errer sur *My Space* ou sur d'autres sites de réseaux sociaux à finalité promotionnelle, des netlabels à *Facebook*, autant de dérives productrices de cadavres exquis fortuits faits de mille et un visages sympathiques semblant chanter ensemble à quel point il est beau notre monde, notre patchwork musical mondialisé. Aucun effort dans cette attitude zapping, révélatrice du phénomène de la simplification de la production et des échanges. Ce faisant, ce sont les clivages entre genres qui s'estompent, pas seulement en terme de contenu (l'hybridité des genres, le métissage et le syncrétisme) mais surtout en terme de réception (l'éclectisme culturel). Si l'une des causes de ce phénomène est à trouver dans l'extension des industries culturelles, il faut également compter sur les transformations de la participation institutionnelle dans le domaine des arts et de la diffusion culturelle. On constate en effet que le champ artistique et culturel a permis à des formes culturelles populaires ou mineures d'accéder à une certaine reconnaissance, à une forme imprécise ou ambiguë de légitimité (et inversement). Se développent ainsi – et autrement – des pratiques culturelles qui résistent de plus en plus à une analyse reposant sur les grilles établies de la légitimité traditionnelle, alors qu'apparaît nouveau type de consommateur, volatil et fragmenté[105], dont

[105] Voir, notamment, Sébastien Charles et Gilles Lipovetsky, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2004.

la consommation se veut plus expérientielle ou émotionnelle que statutaire : on consomme davantage pour soi (détente, sensations, santé, etc.) qu'en vue d'une reconnaissance de l'autre (distinction)[106].

Bricolage

J'ai déjà développé ce nouvel état ou ce nouveau régime esthétique[107], je ne m'y arrête donc pas pour me concentrer cette fois sur une autre question, qui en découle, celle du bricolage qui, quelque part, permet de positiver ce phénomène culturel ou régime esthétique particulier, autrement dit d'en extraire des enjeux et des perspectives qui dépassent les lassants débats sur « la mort de l'industrie du disque » ou « la culture Internet », afin de rafraichir notre regard sur cette forme avancée de démocratisation ou de socialisation de la culture (musique, arts, etc.) de laquelle émerge, en filigrane, la figure de l'amateur.

Le terme de bricolage regroupe communément des occupations exercées en tant qu'amateur et liées à la création, l'amélioration, la réparation et l'entretien de choses matérielles. Le bricoleur, a remarqué Lévi-Strauss, est celui qui utilise « les moyens du bord », c'est-à-dire les instruments qu'il trouve à sa disposition autour de lui, qui sont déjà là, qui n'étaient pas spécialement conçus en vue de l'opération à laquelle on les fait servir et à laquelle on essaie par tâtonnements de les adapter, n'hésitant pas à en changer chaque fois que cela paraît nécessaire, même si leur origine et leur forme sont hétérogènes. Si Lévi-Strauss s'y référait essentiellement dans le

[106] On remarque que cette dynamique d'hybridation ne touche pas uniquement les classes dominantes et le rapport cultivé à la culture, mais qu'elle constitue également un facteur déterminant dans l'évolution de la culture populaire. Prouvant pas à pas l'insuffisance d'une approche par classe des comportements culturels, Bernard Lahire montre en effet que ceux-ci sont transversaux aux milieux et que « la frontière entre la légitimité culturelle (la "haute culture") et l'illégitimité culturelle (la "sous culture", le "simple divertissement") ne sépare pas seulement les classes, mais partage les différentes pratiques et préférences culturelles des mêmes individus, dans toutes les classes de la société ». Bernard Lahire, *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, 2004.

[107] Voir notamment Sébastien Biset, « Nouveaux régimes esthétiques, pratiques culturelles émergentes et automédialité », dans *Revue d'études culturelles de l'Université de Bourgogne*, n°4, 2009, texte repris ici-même.

but d'expliquer la pensée mythique, on peut aujourd'hui avancer que la pratique du bricolage, dans son sens le plus commun (en anglais : *do it yourself*), est omniprésente dans notre quotidien, puisqu'elle caractérise nombre de nos « manières de faire » ou « arts de faire » ainsi que les a qualifié Michel de Certeau dans son *Invention du quotidien* – l'auteur y projette la notion de « bricolage » sur les opérations ordinaires, gestes et récits du quotidien. Son « bricolage » privilégie l'idée de créativité dans les logiques d'action et peut être considéré comme un art du détour, de la ruse, pour échapper à l'ordre établi. Ces opérations, gestes ou *tactiques* permettent à chacun, dans les soubassements quotidiens d'une culture consommée, de s'inventer des itinéraires singuliers, des micro-territoires de consommation, d'interprétation et de production. Ils sont autant de manières de vivre les situations subies, des manières d'« ouvrir une possibilité de les vivre en y réintroduisant la mobilité plurielle d'intérêts et de plaisirs, un art de manipuler et de jouir »[108]. Une dimension pragmatique qu'illustre subtilement, sur le plan de la distinction amateur-professionnel qui nous préoccupe ici, le cas de la cuisine, celle de l'ordinaire, celle de la ménagère, qui, comme le souligne très justement Luce Giard dans le second tome de l'*Invention du quotidien*, par son art d'accommoder les restes et de « faire bouillir la marmite avec trois sous », se distingue de la gastronomie, de la cuisine des grands jours et des grands chefs, des raffinements compliqués et coûteux, des festins qu'on vient savourer religieusement d'au-delà des frontières. En effet, contrairement au gastronome et à leur entourage de connaisseurs qui se réunissent pour se former le goût et développer leur capacité de jugement autour de recettes et de plats mystérieux aux noms pompeux dont la lecture ne fournit en général aucune information, dans la cuisine des femmes, celles des familles, celles de nos mères et grand-mères, « l'essentiel reste tu, caché dans l'anonymat de son auteur qui ne prétend pas au statut d'inventeur, de créateur, non, simplement, elle "s'est arrangée avec des trucs", et qui ne croit pas un instant son idée susceptible d'être connue hors du cercle étroit de la famille »[109].

[108] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*. T. 1, *Arts de Faire* [1980], Paris, Gallimard, 1990, p. LI.

[109] Luce Giard, « Les règles de l'art », in Michel de Certeau, Luce Giard et Pierre Mayol, *L'inventiondu quotidien*, T. 2. *Habiter, cuisiner* [1980], Paris, Gallimard, 1994, p. 311.

Dans la partie commerciale du secteur du bricolage, le concept anglo-saxon du DIY pour *Do It Yourself* (« faites-le vous-même ») fut une telle réussite commerciale qu'il s'est généralisé aux distributeurs de meubles, sous l'argument de prix compétitifs. Mais si l'appellation *Do It Yourself* sert à désigner des loisirs manuels visant à recréer à moindre coût des objets de la vie courante, par récupération de chutes et de déchets, elle est également une maxime punk ou alternative bien connue associée à certains mouvements (contre-)culturels. La tendance *Do It Yourself* se voit comme une alternative politique en opposition au monde d'ultra-consommation dans lequel il baigne : les groupes de musique (ou autres artistes du secteur indépendant) cherchent à tout faire eux-mêmes, depuis la production de l'album jusqu'aux concerts, en passant par les actions de communication. Cette autonomie s'explique souvent par un manque de budget, mais elle relève dans le même temps pour les artistes d'une volonté politique de marquer leur indépendance face à l'industrie du disque et aux circuits commerciaux.

Aujourd'hui, les praticiens du DIY bénéficient pour le meilleur et pour le pire d'un outil de taille qui a fait défaut aux générations précédentes : Internet. En effet, au cours de ces dernières années, Internet a profondément problématisé la question artistique en remettant en cause le statut de l'artiste. Le domaine musical mieux qu'un autre permet de comprendre les changements survenus au sein de ces nouveaux régimes de production et de consommation culturelles : la technologie actuelle apparaît comme une opportunité sans précédent pour les praticiens amateurs – tout comme pour l'auditeur. C'est ainsi que naît l'artiste indépendant qui exploite les licences ouvertes (*Creative Commons*), pour promouvoir, sur la toile et à une échelle plus ou moins réduite, ses productions. *MySpace*, *FaceBook*, multiplication des netlabels (dissémination de la musique sur la toile dans le but d'augmenter la visibilité et ainsi la notoriété des artistes, amateurs ou non, mais aussi, le plus souvent, dans un souci de partage)… la tendance est bien celle du réseau, de l'échange, la problématique est donc, à la base, fondamentalement sociale.

Bien entendu, ce phénomène s'inscrit dans un champ élargi, là où l'on parle de blogosphère et d'automédialité (je renvoie à l'un des textes qui précèdent, consacré à la question). Par ces espaces d'autoreprésentation, formés autour des affects et idées de leur auteur, celui-ci se montre tel qu'il

est, dans « toute la vérité de la nature », au risque de se ridiculiser et de montrer ses défauts, de la même manière que les auteurs d'autobiographies nouent un « pacte » avec le lecteur – le « pacte autobiographique » – : en contrepartie de ce dévoilement ou de cette mise à nu, le lecteur est supposé émettre un jugement loyal et équitable. Le psychiatre et psychanalyste Serge Tisseron a qualifié d'« extimité » ce désir de communiquer à propos de son monde intérieur, qui pousse chacun à mettre en avant une partie de sa vie intime, autant physique que psychique. Selon lui, l'extimité n'est pas nécessairement affaire d'exhibitionnisme ou de quête de célébrité : elle serait d'abord un désir de mieux se connaître, où le regard de l'autre deviendrait un moyen de validation de l'estime de soi.

Ces aspects ayant déjà été développés, retenons simplement qu'un tel contexte favorise et amplifie l'engouement pour l'amateurisme et l'expression de soi. L'âge contemporain, en quelque sorte, inaugure le règne de la créativité généralisée à la portée de tous – un fantasme cher à une certaine modernité artistique[110]. La question qui se pose est alors de savoir si, de manière concrète, cet amateurisme est revendiqué comme tel par les praticiens, ou si ceux-ci ne sont que des artistes refusés en puissance, qui, pourtant las de chercher à tout prix quelque reconnaissance, ne rechigneraient pas à voir leur travail légitimé d'une manière ou d'une autre. Attitude naturelle que celle qui recherche la reconnaissance, tant qu'elle ne verse pas dans le désir d'obscénité et de mise en vue excessive, celle-ci étant par nature l'objet même de l'exposition (*exhibition*), de la mise en vue, et le moyen nécessaire à la starification par les médias d'un musicien ou d'un groupe de musique.

Car qui ne prétend pas à la starification, à la reconnaissance égoïste et à la visibilité à tout prix et pour seule fin, rendra crédible son travail d'amateur, son auto-production et son entreprise – revendiquée ou non – d'auto-gestion. Cette position, sincère et authentique, qui s'inscrit en plein dans le « paradigme esthétique de la subjectivation »[111] déjà évoqué, en devient politique (au sens premier du terme) d'autant plus que cette

[110] La néo-avant-garde des années 1950-70, imprégnée de la pensée de Marcel Duchamp et de John Cage, revendique, comme d'autres collectifs artistiques de la fin de la modernité, une créativité généralisée à la portée de tous, une esthétisation du quotidien et une réévaluation du rapport entre l'art et le réel, l'individu et la culture.
[111] Voir textes précédents.

formule d' « auto-gestion » est largement connotée sur ce plan – elle a une histoire, au-delà de l'usage que j'en fais. Rappelons en effet que le postulat principal de l'auto-gestion est l'affirmation de l'aptitude des humains à s'organiser collectivement. Historiquement, ce modèle d'organisation a été développé (et expérimenté) par les anarchistes et par certaines tendances de gauche : on aspire à la suppression de toute distinction entre dirigeants et dirigés, la transparence et la légitimité des décisions, la non appropriation par certains des richesses produites par le collectif, etc. En d'autres termes, ce type d'autogestion permet une réappropriation d'une forme d'organisation collective. Aujourd'hui, la formule de « démocratie directe » tend à s'y substituer.

On sait tous que le grand rêve d'une société autogestionnaire est tombé en désuétude depuis la « faillite des utopies modernes » (le fantasme d'un art fédérateur, à dimension sociale et humanitaire en a d'ailleurs pris un coup : Internationale Situationniste, Fluxus, Mass Moving, groupuscules de gauche, communautés hippies, etc.). Pourtant, si le discours semble en avoir perdu la lettre, bien des pratiques concrètes en ont conservé l'esprit. En effet, les pratiques autogestionnaires sont non seulement bien présentes dans des domaines aussi variés que l'art, l'économie et les mouvements sociaux, mais aussi et surtout elles sont riches, diversifiées et poursuivent quelque part la lutte pour l'émancipation individuelle et collective.

En effet, la majorité des groupes politiques qui se réclamaient de la lutte des classes et de l'autogestion ont implosé dans les années 1960-80. Dans le secteur de la production, les tentatives ouvrières de mettre sur pied des entreprises autogérées n'ont pas traversé cette décennie 1980 placée sous le signe de la rationalisation des moyens de production. De même en a-t-il été des mouvements communautaire et coopératif, soumis à des processus d'institutionnalisation et de standardisation. Malgré cela, on constate qu'il existe ici et là un certain nombre d'initiatives collectives qui, sans se réclamer explicitement de l'autogestion, mettent pourtant en œuvre ses principes dans leurs pratiques quotidiennes, et ce, dans des domaines aussi variés que l'art et la culture, la production et la vente, le développement régional, l'action communautaire, les mouvements sociaux, l'écologie, etc. Ainsi, loin d'être absente, l'autogestion nous apparaît sous des formes et des appellations diverses, s'inspirant des expériences précédentes pour innover. D'une forme utopique, on a tendance à dire

qu'on est passé à une forme micro-utopique, du global on passe au local, ou plus précisément, pour user d'un néologisme cher au secteur de l'écologie, au glocal (articulation du penser et de l'agir global-local). Autrefois conçue comme point d'arrivée de l'action politique, économique et culturelle, l'autogestion prend maintenant, pour la majorité des acteurs, qu'ils s'en réclament ou non, le statut de pratique concrète nécessaire à la poursuite de toute action émancipatoire.

LES LIEUX

Ce geste en définitive militant de résistance et de liberté propre aux pratiques auto-gérées pose la question des lieux où celles-ci se font et se donnent à voir. Ils sont, eux aussi, autant d'alternatives aux espaces culturels standardisés auxquels nous sommes aujourd'hui accoutumés. Aussi, il n'est pas rare que certaines associations, inspirées par la rudesse de lieux en jachère, investissent de façon temporaire des interstices ou autres non-lieux (friches, etc.), ces territoires marginaux ou hors-formats laissés pour compte, résidus de la modernité urbaine, veillant parfois au maintien de ce qui n'a été ni voulu ni planifié par les autorités locales : l'occasion de convier leurs concitoyens à des concerts, des ateliers, des petits bals, à planter des potirons, à faire des crêpes, à fabriquer des radeaux, des meubles en carton ou que sais-je (on voit de tout). Ce type d'interventions dans l'espace public suscite aujourd'hui un certain engouement : ces projets d'invention collective cherchent à construire des situations et des dynamiques susceptibles d'ouvrir à chacun la possibilité d'exercer une curiosité critique sur son quotidien et de s'impliquer dans les processus qui le transforment.

Leur postulat est que l'occupation – même éphémère – d'un lieu peut être le moteur d'un projet culturel, qu'il se donne ou non des ambitions socio-politiques. Il ne me semble pas utile de mentionner ici des cas particuliers, concrets, de ces initiatives, pour laisser au propos son ton générique, non anecdotique, d'autant plus que par définition ces déterminations concrètes sont appelées à disparaître comme elles sont apparues. Souvent, j'ai trouvé dans ces espaces d'expériences culturelles à l'état vif un accueil chaleureux, des prix démocratiques, des programmations de qualité, aventureuses, défricheuses, intimes ou

fracassantes, et, ce qui n'est pas pour me déplaire, de la bière artisanale (en Belgique du moins) ou, plus largement, des produits bio ou du terroir, nous dirons donc « sauvages », en accord avec un mode d'organisation alternatif, inhabituel, singulier, plus spontané que rigoureusement établi selon les normes d'usage les plus standards. Ces initiatives, souvent assez peu visibles, enfouies sous l'évidence des agendas culturels les plus médiatisés, faites à la fois d'activisme culturel, de militantisme, d'enthousiasme, de bricolage, de débrouille et, parfois, de relations complexes à la communauté urbaine et aux institutions, fonctionnent la plupart du temps sur base des ressources propres dégagées par les différentes activités. La créativité est donc nécessaire pour diminuer les frais, faire bien avec peu, utiliser des échanges de service et très souvent compter sur la bonne volonté des artistes qui, en connaissance de cause, demandent des cachets moins onéreux. L'absence d'intermédiaires entre les artistes et ces associations permet également de contourner la marchandisation des activités en gardant toujours des tarifs d'entrée largement inférieurs à ceux pratiqués par la grande majorité des espaces culturels.

Ces lieux de l'auto-gestion culturelle et les activités qui s'y développent rendent compte que le geste amateur et gratuit a encore un sens ; d'où cette nécessité toujours vive de maintenir, avec les moyens du bord et avec des visées et finalités variées, une « façon spontanée et peut-être un peu sauvage de partager la culture »[112].

Au final, on digresse. Forcément, au générique. L'exercice n'est donc pas vain, preuve en est, mais parler musique n'est au fond intéressant que quand on finit par en sortir. C'est un peu comme en jouer : sur un plan personnel la pratique me fait tendre vers autre chose, au-delà du seul fait musical. L'excès, le vitalisme noise (dans son sens élargi d'indétermination,

[112] Ces termes sont empruntés à un collectif d'habitants toujours renouvelé mais qui investit depuis plus de 30 ans le corps d'habitation d'une ferme à Louvain-la-Neuve (dite la Ferme du Biéreau), dans le but, outre de vivre en communauté, de proposer des activités culturelles variées (concerts, ciné-club, cinéma pour enfants, ateliers, etc.) dans un cadre agréable, sans réel financement et au cœur de tensions institutionnelles et communales. Il pourrait être un modèle tout relatif de lieu de vie, de rencontre, de médiation et d'expérience culturelle, mais il tend à s'effacer, peu à peu asphyxié par l'urbanisme dévorant.

d'insubordination, d'émancipation et de liberté) est en cela un outil juste et adapté, il instaure, célèbre et renforce la liberté qu'a l'usager de virer et de glisser à volonté d'une ressource à une autre et d'improviser des passerelles ou des échelles entre des savoir et des faire, des connaissances et de l'expérience, bien au-delà du seul fait musical, car tout en étant musical ce geste ne l'est déjà plus. Faire l'*expérience*, s'ouvrir à l'indétermination, à la lutte, à la dépense, à la mesure de soi et de l'autre, à la juste appréhension du contexte, autant d'aspects contenus dans l'expérience musicale telle qu'elle a été ici examinée, et qui en déborde, *in fine*. C'est ce qui lui survit, qu'il soit ou non une finalité.

Table des matières

Sébastien Biset, *Situations et autres (sélection datée)*

Livret réalisé main, 55 exemplaires, au départ de textes rédigés du printemps 2008 au printemps 2009.

Edité par MNÓAD, Dir. Sébastien Biset, février à avril 2009.

Merci aux noiseux pour l'intérêts qu'ils portent à la réflexion et à la démarche, à ma compagne pour sa compréhension, à ma famille, à mes amis, à Manuel Fadat pour sa collaboration et pour l'entretien qu'il a bien voulut publier ici, dans son intégralité.

Ce livret accompagne l'album *The Time I Spent Running, Rising And Shouting In The Wind*, l'enregistrement *Between The Last Time I Thought About All That I'M Living For And Now (How To Live In The Moment)*, et le dvd *Memories 08-09 (partial selection of moments and places, spontaneous filming of ongoing events)*. Ces enregistrements, cette vidéo et le présent recueil ont été réalisés simultanément, *bricolés* avec beaucoup de patience, d'hésitations et de conviction.

MNÓAD + Pratiques de l'usure & Manières d'être là

Place de la Chapelle, 1 – 7070 Le Roeulx – Belgique

www.sepiahours.net + www.fausses-couches.net